

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA SEDE QUITO

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y DE LA
EDUCACIÓN

CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL

Tesis previa a la obtención del Título de: Licenciado en comunicación social para
el desarrollo

ANÁLISIS SEMIÓTICO Y DISCURSIVO DE LOS GRUPOS MUSICALES
"LA GRUPO" Y "CURARE" COMO BASE PARA LA CONSTRUCCIÓN DE
LA IDENTIDAD MESTIZA ECUATORIANA.

AUTOR: JAVIER LÓPEZ NARVÁEZ

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA
SALESIANA SEDE QUITO

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y DE LA
EDUCACIÓN

CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL

Tesis previa a la obtención del Título de: Licenciado en comunicación social para
el desarrollo

ANÁLISIS SEMIÓTICO Y DISCURSIVO DE LOS GRUPOS MUSICALES
"LA GRUPO" Y "CURARE" COMO BASE PARA LA CONSTRUCCIÓN DE
LA IDENTIDAD MESTIZA ECUATORIANA.

AUTOR: JAVIER LÓPEZ NARVÁEZ

DIRECTOR: JUAN PABLO CASTRO RODAS

Quito, 2007

Declaratoria de responsabilidad:

Los conceptos desarrollados, análisis realizados y las conclusiones del presente trabajo, son de exclusiva responsabilidad del autor

Quito, Julio de 2007

Javier López Narváez

Dedicatorias

Este trabajo está dedicado, ante todo, a mis padres, sin cuyo apoyo y cariño incondicional no me hubiera sido posible llegar a esta instancia de mi formación académica.

A mi hermano, eterno compañero de ruta, e incierto cómplice de casi todo mi proyecto de vida.

A Isilwën... por estar ahí.

Agradecimientos

Quiero agradecer a todas las personas que hicieron posible la exitosa culminación de este trabajo:

A los hermanos David y Juan Pablo Rosales, y a los integrantes del grupo “Curare”, cuya apertura facilitó en mucho la investigación para este texto.

A Jolynn Vallejo, por toda la ayuda prestada, sobre todo en el proceso de recopilación informativa.

A mis maestros Ivis Flies y Cristian Mejía, quienes además de apoyarme en la realización de este trabajo, aportaron en su momento con su granito de arena para mi formación musical.

A Juan Pablo Castro Rodas, amigo con el cual, además de compartir mis inquietudes literarias, tuve la oportunidad de caminar a través de la construcción de este texto, en mi búsqueda del saber.

A mis amigos, con quienes, de la mano, recorrí este denso caminar del aprendizaje:

Andrea Vernaza, Diego Correa, Andrés Jáuregui, Paúl Villavicencio y Andrés Villacrés

Indice

1. Introducción.....	5
2. Capítulo 1: Comunicación, música y cultura	
♦ La Comunicación.....	10
♦ Cultura y cultura de masas: contextos y dispositivos en el quehacer musical.....	20
♦ La música como lenguaje.....	27
♦ Discurso musical.....	40
♦ "La Grupa" y "Curare": Bases estético- musicales.....	43
3. Capítulo 2: Proceso de mestizaje y música en el Ecuador	
♦ Mestizaje: los mestizos en el Ecuador.....	48
♦ Música y mestizaje.....	58
♦ Fusión musical: mestizaje y el impacto de los <i>mass media</i>	65
4. Capítulo 3: Discurso musical y comunicación alternativa	
♦ Implicaciones comunicativas de la música popular.....	69
♦ Música popular: más allá de <i>la industria cultural</i>	79
♦ La música como estrategia de comunicación alternativa.....	85
5. Capítulo 4: Conclusiones y recomendaciones.....	93
6. Bibliografía.....	103
7. Anexos.....	105

1 INTRODUCCIÓN

La sociedad ecuatoriana es esencialmente mestiza. Las particulares circunstancias histórico-sociales de este mestizaje han dado como resultado un proceso de pérdida de la noción de pertenencia a una cultura determinada, proceso cuya sintomatología puede encontrarse en algunas prácticas individuales tendientes a la negación y al ocultamiento de una realidad cultural que, inevitablemente, se expresa en el actuar social de los ecuatorianos.

Tales prácticas — cuya finalidad apunta al utópico "blanqueamiento" del mestizo — se han generalizando al punto de constituirse en parte de la personalidad del ecuatoriano común, quien en algunos casos ha llegado a negar a su país de origen debido a un sentimiento de vergüenza que le ha sido heredado, fruto de todo este proceso, al que los sociólogos denominan *aculturación*¹.

La pregunta que inmediatamente surge ante estas aseveraciones tienen que ver con la validez y la vigencia de una categoría (aculturación) cuyo origen estuvo determinado por un marco ideológico, dentro del actual contexto de la globalización, y la aparente homogenización del actuar social en tanto cultura. Esta es una de las interrogantes que trataremos de contestar a lo largo de este trabajo.

Dado que la cultura existe como resultado del actuar social de un pueblo, y se manifiesta en toda la producción simbólica de dicha sociedad, la cultura mestiza existe, no sólo como el resultado de un hecho histórico de mezcla genética, sino además como el producto del encuentro y la confrontación de dos formas diferentes de percibir la realidad y de entender el mundo; proceso que hoy por hoy se complementa necesariamente con los efectos culturales de los medios de comunicación masiva, cuyo continuo bombardeo discursivo mantiene una dinámica

¹ Este fenómeno puede evidenciarse en la falta de conciencia cultural que deviene en la aparente no - existencia de una cultura mestiza tangible y manifiesta. A este respecto véase el texto de Manuel Espinoza Apolo, *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*, Edit. Tramsocial, Quito-Ecuador; en donde se define al mestizaje ocurrido en Ecuador como aculturación, y se establece que las prácticas generalmente reconocibles en los mestizos corresponden a "la apropiación de formas culturales hispánicas que aparecen recubriendo un fondo cultural vernacular" (pág. 20).

que permite establecer contactos e intercambios, a larga distancia pero en tiempo real, con otras formas de ver el mundo, es decir, con otro tipo de culturas. Tales culturas, en la actualidad, se han convertido en parte integral del mestizaje, que en el caso ecuatoriano ha resultado en una sociedad única dentro del contexto de América Latina y el mundo.

La música, al igual que todas las manifestaciones artísticas, es un objeto cultural en sí mismo. Como tal, es un elemento simbólico cargado de significados, y por tanto se constituye en algo que comunica.

Más allá de la interpretación subjetiva de los sentidos y significados a la que todo producto artístico se somete al presentarse ante un público-perceptor, y aún más allá de los significados particulares que pretenda transmitir un autor-emisor a través de su obra, cualquier objeto — producto de un contexto cultural determinado — dice algo acerca de la sociedad en cuyo seno fue concebido, lleva en sí mismo un cúmulo de significados sociales, por lo que, al comunicar, lo hace también en una dimensión cultural.

Resulta evidente, entonces, que una manera objetiva de aproximarse a una sociedad-cultura determinada, para comprenderla, es deconstruyendo el mensaje implícito en la música en cuyo contexto se produce; entendiendo por música, en este caso, además de a un sistema de timbres y sonidos temperados ordenados en el tiempo y en el espacio, a todo el proceso de producción, circulación y consumo de tales sonidos, a los textos que los pueden acompañar, y al resto de elementos culturales que complementan la experiencia musical, tales como: soportes de fijación (análogos y digitales), complementos gráficos, vestuario de los ejecutantes, puesta en escena, uso de espacios, etc.

El presente trabajo pretende hacer un análisis de los elementos comunicativos que le corresponden a la música de dos grupos ecuatorianos de rock: "Curare" y "La Grupa", enmarcado en el contexto cultural de la sociedad mestiza ecuatoriana, a la cual pertenecen los integrantes de estas dos bandas, y dentro la que ocurre todo el proceso musical del que se hablaba anteriormente.

Antes de empezar a abordar el tema, y para evitar cualquier tipo de confusión o cuestionamiento que éste pudiere generar en el lector, se hace necesario aclarar que tanto el trabajo de investigación así como el presente análisis, no corresponden en ningún caso a estudios sociológicos, musicológicos o etnográficos, aunque eventualmente pudieran haber tomado como puntos de apoyo o de referencia a las herramientas que este tipo de disciplinas le ofrecen al investigador.

El trabajo que aquí se pretende realizar está enmarcado en el campo de la comunicación, y su finalidad es la de analizar y estudiar los sentidos socio-culturales que aparecen en el devenir musical tanto de "Curare" como de "La Grupa", para intentar, a partir de tales mensajes, develar la realidad cultural de la sociedad mestiza ecuatoriana; realidad que, como ya se ha dicho, aparece oculta, siendo negada en la conciencia cultural del mestizo, pero evidente en el cotidiano actuar social en sus diversas manifestaciones que, en última instancia, *comunican cultura*.

Dado que el proceso de análisis que se aborda es, finalmente, un análisis discursivo, ha sido necesario utilizar elementos lingüísticos, semióticos, y de análisis crítico de mensajes.

Tales elementos están implicados a lo largo de todo el texto, cuya dinámica corresponde a la de un constante llamado referencial hacia los elementos sonoros, textuales, visuales, gráficos, simbólicos, lúdicos, etc., del trabajo de las dos bandas que son el objeto a ser estudiado, y su consiguiente confrontación con los elementos teóricos citados anteriormente.

Por otro lado, es necesario dejar bien establecido el papel comunicativo que desempeña la música dentro de la sociedad, se deben establecer cuáles son los elementos que hacen de la música un lenguaje, cómo funciona este lenguaje en el ámbito social y cómo modifica/es modificado por la cultura en la cual existe y se desenvuelve.

Dentro de este contexto, es necesario ubicar a la música de "La Grupa" y "Curare" partiendo tanto de sus bases estético musicales, como de su historia, influencias, elementos de composición, puntos de encuentro y desencuentro entre ambos grupos,

etc. Tal es la tarea del primer capítulo, cuya finalidad principal es la de mostrar las relaciones interdependientes que existen entre comunicación, música y cultura, a partir de la definición de estas tres categorías y su rol social.

En el segundo capítulo se desarrolla todo lo referente al mestizaje, desde aquella noción preliminar de la biología que implica la mezcla de dos genotipos étnicos distintos, hasta las consecuencias culturales y de identidad que puede llegar a tener el choque de grupos humanos completamente disímiles como el que se dio en nuestros territorios y del cual somos resultado.

Además en éste capítulo se plantea la que, a nuestro juicio, es la principal característica del mestizaje cultural en el Ecuador: el constante estado de movimiento — y probablemente de mutación y cambio — en el que se encuentra debido al continuo proceso de alimentación y asimilación cultural que se produce en la actualidad por el impacto que los medios de comunicación masiva llegan a tener en la configuración de las culturas e identidades.

Para esto es necesario recurrir a la teoría existente sobre medios y mediaciones; analizar la carga comunicacional que puede llevar la música, y su propio proceso comunicativo; analizar los efectos de la música que sirve de referencia para el análisis en el contexto de la industria cultural y los fenómenos de masas, y sobre todo, analizar el fenómeno musical conocido como *fusión*, que, en términos generales corresponde a lo que nosotros llamaremos *mestizaje musical*.

El presente trabajo pretende hacer una propuesta de comunicación alternativa consciente a través de la música popular. Para esto es necesario, a la luz de lo analizado en los primeros capítulos, sustentar una exploración teórica sobre música en tanto estrategia de comunicación, cuyo propósito apunte hacia la explotación consciente de las implicaciones comunicativas que ya tiene la música popular pero cuyos resultados, hoy por hoy, no son más que meros "efectos secundarios" e inconscientes debido a que la utilización del recurso musical, a pesar de su capacidad de mover masas de gente a gran escala, a sido dirigido básicamente hacia la finalidad del entretenimiento.

La idea que poco a poco pretende desarrollar el tercer capítulo es la de, a partir de la experiencia de "Curare" y "La Grupa", utilizar la masiva recepción que ostenta la música popular dentro de la sociedad para elaborar mensajes que sirvan a la formación y el establecimiento de la hoy ausente *conciencia cultural* en la población mestiza del Ecuador, sin que esto implique la pérdida del valor estético de la música, ni del carácter lúdico de la misma.

En ese sentido, se trata de utilizar la maquinaria de la *industria cultural* en favor de los intereses de nuestra sociedad.

De todo lo que se establece a lo largo del texto se desprenden las conclusiones y recomendaciones que aparecen en el Cuarto y último capítulo.

El trabajo que se aborda a continuación no es un trabajo sencillo, debido al carácter subjetivo que siempre van a tener los elementos artístico-culturales de cualquier género.

Además, la propuesta de una nueva estrategia comunicativa a través de la música puede resultar un tema complejo a la hora de plantearlo, y tal vez aparezca a los ojos del lector poco satisfactorio en cuanto a las referencias de bibliografía especializada. Esto se debe a que no existe un estudio anterior dedicado a desarrollar las capacidades comunicativas de la música.

Por lo tanto, lo que se ha pretendido hacer aquí es dejar sentada una base sobre la cual se pueda construir en el futuro, tanto en lo referente a la creación de conciencia cultural, cuanto al proceso de la música popular como estrategia (y probablemente medio) de comunicación de masas.

Esperamos que a partir del presente trabajo surja el interés para desarrollar futuras investigaciones en este inexplorado rincón de la comunicación y la cultura.

PRIMER CAPÍTULO

2 COMUNICACIÓN, CULTURA Y MÚSICA

2.1 La Comunicación

Para poder abordar de manera directa el análisis de los mensajes comunicativos, en tanto sentidos, que contiene la música de "Curare" y "La Grupa", es necesario comprender correctamente y de manera amplia a qué nos referimos cuando hablamos de comunicación.

Un primer acercamiento al tema nos es proporcionado por Manuel Martín Serrano cuando afirma que "La Teoría de la Comunicación estudia la capacidad que poseen algunos seres vivos de relacionarse con otros seres vivos intercambiando información"².

Esta primera idea, aunque pueda parecer muy general y poco práctica en el sentido de su amplitud temática, se compone de los elementos fundamentales, necesarios para comprender cualquier fenómeno que implique comunicación.

Por un lado están los sujetos, a los que Serrano llama "actores de la comunicación"³; es decir, aquellos individuos que participan activamente en ese proceso de intercambio de información, a quienes, en los términos más convencionales, conocemos como *emisores* y *perceptores*.

A su vez, encontramos aquí al *mensaje*, elemento básico que comprende el eje en torno al cual gira todo proceso comunicativo, entendido como el elemento de la información.

² SERRANO, Martín. *Teoría de la comunicación. I. Epistemología y análisis de la referencia*, 2ª. Edición, Cuadernos de la comunicación, Madrid - España 1982, p. 13

³ Idem., p. 24

Esta precaria esquematización del ciclo comunicativo, que nos muestra el modelo más antiguo, y quizá el más gráfico y sencillo, de comunicación (emisor-mensaje-perceptor), constituye la herramienta precisa para comenzar nuestro análisis, debido a que la simpleza y la transparencia de su construcción y funcionamiento, puede ser utilizado, en este caso, como el escalpelo necesario para realizar un corte dentro de la continuidad del devenir musical de "Curare" y "La Grupa". De esta manera, al detener virtualmente el ciclo de producción-circulación-consumo-reproducción de la música, podemos equiparar los elementos que actúan en este proceso con aquellos que hacen parte del modelo comunicativo.

Tenemos en primer lugar, que ambos grupos musicales constituyen en sí, cada uno un emisor diferente, que construye sus mensajes musicales a partir de sus propias subjetividades⁴ y experiencias, y los *produce* a través de la ejecución de la que es sujeto la música.

Para éste primer momento de esquematización analítica, dejaremos de lado los medios y técnicas que se utilizan en ese proceso de emisión de mensajes, temas que serán tratados en un momento posterior de este trabajo, ya que si bien es cierto, por un lado tenemos que tales medios corresponden a los tradicionales Mass Media⁵, así como a los multimedios, tan en boga hoy en día, cuyo paradigma en la posmodernidad es el Internet; por el otro lado, en este trabajo trataremos de demostrar que la misma música, entendida como proceso y fenómeno de masas,

⁴ Aquí, con el término subjetividades no nos referimos necesariamente a aquella interpretación individual de la realidad circundante de un sujeto en particular, sino a la manera de ver y de interpretar esa realidad que tiene el respectivo grupo de acuerdo con la confrontación de las particulares subjetividades de cada individuo que hace parte del grupo. En realidad, al profundizar en el proceso de producción de mensajes y sentidos musicales de cada una de estas bandas, nos daremos cuenta de que en cada uno de los grupos hay una o dos personas que lideran no sólo el quehacer musical y de composición, sino que además marcan las pautas ideológicas a las cuales responde cada una de las bandas, ya sea de manera consciente o inconsciente. En este caso tendríamos que individualizar la categoría de emisores en torno a éstos sujetos/líderes. Sin embargo, dado que el producto final es mostrado a la sociedad como un todo colectivo, no consideramos un error decir que cada una de estas bandas constituye en sí misma un emisor; en este caso, un emisor colectivo.

⁵ No debemos olvidar que parte del proceso de producción, circulación y consumo de un producto musical le corresponde a los boletines de prensa, reportajes y entrevistas en las que participan los sujetos que hacen la música. En ese sentido, aquello que los músicos expresen de manera oficial (e incluso no oficial) a los medios de comunicación forma parte del mensaje que en este caso se pretende analizar (mensaje musical) en la medida en la que se corresponda coherentemente con el resto de manifestaciones que conforman principalmente dicho mensaje. De lo cual se desprende que un mensaje musical, para ser emitido, entendido, comprendido y asimilado de manera completa, debe trascender los medios audiovisuales, pudiendo adaptarse a cualquier otro tipo de medio, tales como los medios impresos.

puede constituirse, además de herramienta, en un medio de comunicación en sí mismo, que en determinados momentos puede llegar a prescindir de los Mass Media tradicionales; como por ejemplo en el caso de la llamada “música alternativa”; o durante la ejecución de conciertos y puesta en escena. Por ahora no nos extenderemos en extremo en este tema, puesto que será tratado a profundidad en el tercer capítulo de este texto.

En el otro extremo, encontramos un público perceptor-consumidor bastante amplio que, en primera instancia, y haciendo una generalización preliminar, abarcaría al amplio espectro de la sociedad ecuatoriana. Esto, tomando en cuenta el hecho de que la música de uno y otro grupo corresponde a un producto de consumo masivo, que puede ser adquirido fácilmente por cualquier persona⁶; que, en principio, puede ser difundido a través de cualquier medio de comunicación (radio, televisión, prensa, internet) y que, por lo tanto, está al alcance de todos los sectores sociales del país.

Ahora bien, como veremos más adelante, al ser la música popular un producto de consumo, se constituye, en última instancia, en una mercancía, sujeta a las leyes del mercado, a la publicidad y al marketing; y por tanto, se construye a partir de la idea de apuntar hacia ciertos sectores- grupos objetivos (*target groups*) a los que se quiere incidir de manera directa, a quienes específicamente se dirigen los sentidos creados.

De ahí que la diversidad de géneros musicales resulte en una división de la sociedad a partir de los grupos consumidores de música, llegando incluso a generar lo que los sociólogos llamarían pequeñas *tribus urbanas*, o sistemas culturales diversos (subculturas) que suelen manifestarse dentro del espacio urbano⁷, y que en muchos casos llegan a definirse a través del choque entre los grupos que representan géneros musicales opuestos (e.g. rock vs. pop), dando pie a conflictos sociales generalmente ignorados por las instancias sociales hegemónicas, pero que proporcionan una pista muy válida para la comprensión de nuestras sociedades contemporáneas.

⁶ En este sentido, el fenómeno generalizado a nivel mundial de la distribución y venta de música pirata (aquella que no paga ningún tipo de regalías ni derechos de propiedad intelectual, difusión, fijación, etc.) se ha convertido, en ciertos países del tercer mundo, en una vía alternativa de difusión de la cultura de masas, rompiendo las estructuras de la industria, muchas veces en beneficio de uno o varios movimientos culturales que pretenden existir al margen del sistema.

⁷ Al respecto Véase el documento *Nuevas nociones de identidad musical: La música popular y tradicional ecuatoriana frente a los procesos de modernización y globalización*, de Juan Mullo Sandoval, editado en 2004 por el Instituto Andino de Artes Populares.

Queda claro que en este primer modelo esquemático del proceso comunicativo que sucede a través de la música, el mensaje es la misma música; lo cual hace evidente que lo que aquí se va a analizar es precisamente ese mensaje que se encuentra expresado en "La Grupa" y "Curare". Ahora bien, a través de todo el trabajo que viene a continuación se definirá de una manera mucho más clara y precisa aquello que aquí se entiende como música en tanto productor de sentidos, es decir, el “mensaje” musical.

Estamos conscientes de que en un proceso de comunicación, cualquiera que éste sea, el mensaje está constituido por un sinnúmero de elementos y de factores que lo determinan de una u otra forma. Así por ejemplo, en el sencillo caso de una conversación entre dos personas el elemento fundamental que construye el mensaje es el lenguaje hablado; pero así mismo ese mensaje no estaría comprendido en toda su dimensión si no se complementara con otros factores, como lo no verbal, la gestualidad, la proxémica, la direccionalidad visual, los silencios, además de la importancia de los diferentes entornos dentro de los cuales se puede desarrollar la conversación, y que actúan como modificadores de ese mismo mensaje, como el entorno familiar, barrial, nacional, social, económico, cultural, etc.

Del mismo modo, para que un proceso musical se considere comunicativo es necesario, por un lado, entender a la música como el lenguaje que codifica el mensaje, así como analizar la cantidad de factores internos y externos a esa misma música que modifican, complementan y clarifican dicho mensaje; esta será una de las principales tareas a las que nos veremos enfrentados a lo largo del desarrollo del presente trabajo.

Habiendo esquematizado de una manera primaria al fenómeno comunicativo, debemos retornar a la revisión de los conceptos y las definiciones, para no caer en la trampa de las generalizaciones que pueden desviarnos de la comprensión seria y completa del tema que estamos abordando.

El peligro que nos presenta la definición de Serrano está en su amplitud. Si seguimos a pie juntillas su idea, tendríamos que admitir como cierto el hecho de que son

"algunos seres vivos" los que ostentan el privilegio de comunicarse entre sí, lo cual nos daría como resultado todo un espectro de "actores de la comunicación" de los cuales el ser humano apenas sería un componente más en un amplio proceso de emisión- percepción de sentidos; y que además lo hacen a través de la mera transmisión de información entre unos y otros. Se hace necesario entonces, a partir de esta primera idea, delimitar mejor el campo de lo que a nuestro entender es comunicación.

En realidad, lo que hace diferente a la comunicación humana de cualquier otro proceso similar que pueda ocurrir entre el resto de seres vivos es la complejidad de las relaciones interpersonales que se establecen a través de ella. En el caso humano, los "actores de la comunicación" no sólo participan de un proceso de transmisión de información, si no que además responden ante los mensajes de una manera diferente al resto de seres vivos, en función del bagaje cultural y social que cada individuo lleva dentro; lo cual puede llevar a individuos o grupos diversos a reaccionar de maneras muy disímiles ante un mismo mensaje.

Esto hace que la comunicación humana sea un proceso sumamente complejo, que, lejos de la mera transmisión y percepción de ciertos estímulos que determinan patrones de comportamientos preestablecidos, depende de las mediaciones a las cuales respondan los sujetos de la comunicación (actores), del contexto en el que se desenvuelven, de su propia historia, personal o grupal, etc.

La racionalización de los mensajes, y del proceso comunicativo en sí por parte del ser humano, ha dado como resultado uno de los elementos característicos del proceso de comunicación humana: la abstracción simbólica. El hecho de que el ser humano pueda crear símbolos, imprimirles un significado, codificarlos y decodificarlos de acuerdo a convenciones más o menos acordadas entre los miembros de una misma sociedad, hace de la comunicación humana un fenómeno único en el contexto de la biosfera terrestre. De ahí su complejidad. Un sujeto de una comunidad *X*, que comprende los símbolos convencionales que le corresponden a su sociedad, no podrá comprender del mismo modo un mensaje elaborado en la comunidad *Y* que un nativo de dicha comunidad. Aún en el caso de que el primer individuo haya sido instruido en el proceso funcional de decodificación e interpretación de los elementos sýgnicos

que componen el mensaje —el lenguaje y sus manifestaciones oral o escrita— la carga cultural y el bagaje histórico-social determinará una lectura distinta por parte de éste sujeto ante la que pueda hacer un miembro de la comunidad que produjo tal mensaje.

Este es un fenómeno cierto, discutido cientos de veces en el ámbito de la epistemología comunicativa. La situación se repite, a través de los diferentes grupos sociales, culturales, étnicos, geográficos, etc. Es decir, el proceso comunicativo está necesariamente mediado por la cultura.

Aún así, dentro de los individuos de una misma cultura, de un mismo espacio geográfico y pertenecientes a una misma sociedad, puede darse el mismo fenómeno de diversidad de significaciones ante un mensaje, dependiendo del lugar que el emisor o el perceptor ocupen dentro de la sociedad; en este caso, las divisiones socio-económicas y de clase constituyen también un sistema de mediación que puede influir en el funcionamiento del proceso comunicativo.

Este es un fenómeno que se observa en la cotidianidad de la población de un país o una ciudad determinados, pero que salta a la vista con mayor fuerza en el momento de las campañas políticas. En el caso ecuatoriano, el discurso más utilizado durante los períodos electorales es el de un determinado candidato o grupo político al servicio (aparente) de los pobres, en constante choque con las oligarquías nacionales. Pero ese mismo mensaje suele ser captado de maneras muy diversas por los diferentes sectores de la sociedad. No es lo mismo el sentido que le pueda dar a un mensaje de este tipo un obrero que viva en los suburbios de la ciudad de Quito que un importante empresario bananero de la costa ecuatoriana. En ese sentido, coincidimos plenamente con el planteamiento de Mattelart respecto a la problemática de la comunicación en el ámbito de lo cotidiano:

El sujeto miembro de una clase... se vuelve un sujeto concreto, inserto en un grupo social, en un contexto histórico, en una vida familiar, en una comunidad de vecinos... (estos sujetos) estructuran cada día complejidades de sentidos, de comportamientos y de

construcciones materiales que deben ser comprendidas por los comunicólogos⁸.

Se hace necesario entonces establecer quiénes son los que elaboran los mensajes musicales —quienes conforman "La Grupa", quienes "Curare"—, y por otro lado a quienes dirigen sus mensajes unos y otros. Evidentemente existen puntos de confluencia entre ambos grupos. Por ejemplo, el más importante en lo tocante al presente análisis: ambos grupos corresponden a la comunidad mestiza ecuatoriana. Para ser más específicos, a la comunidad mestiza de la Sierra ecuatoriana, pertenecientes al sector urbano. De clase media y media alta, por tanto, ambos grupos manejan códigos similares en lo referente a lenguaje tanto en el plano lingüístico así como en muchas de las manifestaciones simbólicas y no verbales.

Además, ambos grupos están formados por individuos producto del sistema de difusión audiovisual de la cultura; ambos muestran una hibridación cultural que les lleva a mezclar códigos musicales comunes a los ecuatorianos en general, como pasillos y sanjuanes, con elementos de rock en donde, curiosamente, ambos grupos se ven influenciados en mayor o en menor medida por el rock anglosajón de los años ochenta. Sin embargo, como veremos más adelante, ambos grupos se bifurcan en dos sectores sociales totalmente distintos, y su música responde a las necesidades y los requerimientos de grupos apartados e incluso a veces en conflicto.

Ante la complejidad que presenta el fenómeno comunicativo, no nos queda más que tratar de desentrañar la significación de los diferentes mensajes a partir de ese enmarañamiento complejo al que está sujeta la comunicación. Para lo cual no debemos olvidar que uno de los factores determinantes en el modelo de relaciones que ocurren dentro de la sociedad es la existencia del poder. En ese sentido nos adherimos a la concepción que de comunicación postula Rosa María Alfaro cuando habla de "la comunicación como una relación", en donde "se construyen relaciones

⁸ MALDONADO, Alberto. "Reflexiones sobre la investigación teórica de la comunicación en América Latina", en Raúl Fuentes (comp). *Comunicación: campo y Objeto de estudio*. 1ª Edición, ITESO, México, 2001. p. 117

múltiples y los sujetos sacan sus propias conclusiones, conformando campos simbólicos asimétricos y heterogéneos"⁹.

Lo fundamental, entonces, para comprender al campo de la comunicación en el ámbito social, es entenderla esencialmente como una relación compleja, establecida entre dos o más sujetos, ya sean éstos individuales o colectivos, los cuales, al decir de Rosa María Alfaro, “se interpelan intersubjetivamente”¹⁰, de lo cual resulta todo un proceso de construcción individual a partir de dicha interpelación que, a nivel social, deviene en lo que nosotros entendemos como cultura.

Al decir que la relación establecida a través del proceso comunicativo es una constante interpelación, necesariamente estamos aceptando el hecho de que la comunicación es un proceso continuo, cíclico, que depende de la respectiva retroalimentación para existir como tal; entendiendo tal retroalimentación no sólo como la respuesta verbal o codificada a través de un lenguaje que suele recibir el emisor del mensaje, sino que además ésta puede traducirse en la acción.

Los efectos causados en los individuos y en las sociedades a partir de la emisión de un mensaje muchas veces suelen convertirse en acciones, modos de vida, formas de ver el mundo y maneras de apropiación de la vida social que generalmente heredan las generaciones futuras. Es decir que en el ámbito cultural, todo mensaje suele generar un efecto, un *feedback*, cuando el receptor se encuentra atento y en actitud de acogida ante el mensaje que se le está enviando. Incluso el silencio puede ser una respuesta retroalimentativa a un mensaje, si se lo analiza en el contexto del mensaje original y a través de las consecuencias que tal silencio ha tenido —o ha dejado de tener— dentro del nicho social que le corresponde al receptor en este caso.

En el caso de la música, la circunstancia de que, independientemente del mensaje, el producto sea tratado como mercancía y esté dirigido hacia grupos específicos de consumo, hace que los perceptores —oyentes, consumidores de música— se encuentren, en su mayoría, en una constante actitud de docilidad ante el mensaje que

⁹ ALFARO, Rosa María. *Una comunicación para otro desarrollo*. 1ª Edición, Calandria, Lima – Perú, 1993, p. 24.

¹⁰ Idem. p. 27

reciben, lo cual los vuelve vulnerables y propensos a actuar en función de lo que tal mensaje les indique.

Esto puede constatarse fácilmente si nos detenemos a pensar en las actitudes de los receptores de cierto tipo de música a lo largo de la historia. Por ejemplo, el hecho de que los peinados o la forma de vestir de las celebridades del momento jueguen un rol fundamental en el establecimiento de las modas de temporada, influyendo directamente en los sentidos estéticos que marcan distancias entre una época y otra, estableciendo alguna injerencia en la industria de la moda, el espectáculo, el cine — marcando las tendencias estéticas—, la comunicación —lo que se ve en la pantalla de un televisor cambia, otra vez, en función de la estética—, etc., es una muestra de cómo funciona en la actualidad la emisión, a través de un proceso musical industrializado, en donde el mensaje principal está menos en lo que se oye y más en lo que se ve, fruto de la tendencia globalizadora de estandarización de vacuos productos que pretenden trascender las fronteras nacionales: la conocida *música light*.

Así como la acción social es uno de los efectos que implican retroalimentación ante un mensaje musical, también lo es la acción individual. Los ejemplos más prácticos —aunque macabros— de esta realidad son los varios suicidios sucedidos durante la década de los noventa como respuesta a los efectos excesivamente melancólicos de la música de Marilyn Manson.

Pero existen otros ejemplos de los efectos de los mensajes musicales. Por ejemplo, la tendencia latinoamericana de finales de los años sesenta y la década de los setenta hacia sociedades construidas en la utopía de socialismos de izquierda; movimientos radicales como “Sol Rojo” o “Alfaro Vive Carajo”; no se hubieran dado como se dieron, ni hubieran encontrado continuidad histórica de no haber coexistido dialécticamente con toda la música protesta de la época; el nacimiento del rock latino en Argentina con “Sui Generis”, la nueva trova cubana de Silvio Rodríguez, cantores populares como Facundo Cabral o, en Ecuador, grupos como “Pueblo Nuevo” o “Promesas Temporales”, entre otros, le dieron al pensamiento de la época un trampolín desde el cual empujar los impulsos de aquella generación.

No podemos negar que todo este movimiento estuvo sustentado por sucesos históricos como la guerra fría, la revolución cubana; por las acciones y los discursos de gente como Fidel Castro o el “Che” Guevara; o incluso por la teorías postestructuralistas aparecidas a partir del histórico mayo del 68; pero también es cierto que ese período en Latinoamérica no hubiera sido posible si las mentes de aquella generación no se hubieran alimentado de la música correspondiente y del mensaje que allí se contenía.

Una consecuencia de lo otro, en realidad diferentes formas de comunicar una forma de pensar y de sentir, diferentes “medios alternativos” de difusión y comunicación; hoy en día, lo que más recuerda el inconsciente colectivo es la música y a sus representantes. De hecho, como lo veremos más adelante, mucho del discurso que difunde “Curare” a través de su música es heredero directo de aquellos mensajes con una franca adaptación a la época actual.

2.2 Cultura y cultura de masas: contextos y dispositivos en el quehacer musical

Uno de los requerimientos más importantes para poder realizar el análisis de discurso es la contextualización. Nos lo hace notar Siegfried Jäger cuando dice que:

Los discursos no son fenómenos que tengan una existencia independiente. Constituyen elementos —y son el requisito previo— de la existencia de los llamados dispositivos. Un dispositivo es el contexto...¹¹.

Un mensaje tiene su razón de ser únicamente dentro del contexto en el que aparece; aunque finalmente posea significado para varios “dispositivos”¹². Un mensaje económico, por ejemplo, tiene su razón de ser en la economía, y de manera más clara, en la economía a partir de la cual surgió el mensaje. Sin embargo, en un ámbito más amplio, este mensaje puede tener repercusiones dentro de la política, lo social, etc.

En el caso de los mensajes musicales, que son los que ahora nos ocupan, éstos tienen su razón de ser en otro tipo de contexto. Al hablar de una obra musical, y en general de una creación artística, entra en juego, en primer lugar, la subjetividad del creador. En el caso de la música específica de “Curare” y “La Grupa”, esta subjetividad, como ya hemos señalado, es una suerte de “subjetividad colectiva”, la cual combina las experiencias de cada uno de los miembros del grupo para dar como resultado el mensaje musical elaborado.

Si nos remitimos a Jäger, el momento de la creación, en el cual se conjuga, se combina, se discrimina y se confunden las subjetividades individuales, así como la acción creadora o de composición musical, equivale a las “prácticas discursivas que vehiculan el conocimiento primario”¹³. Prácticas discursivas que, en la lógica del devenir musical, se complementan con la acción de tocar la música que se ha creado,

¹¹ JÄGER, Siegfried. “Discursos y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos”. en Ruth Wodak. *Método de análisis crítico del discurso*. 1ª Edición, Gedisa editorial. Barcelona – España 2001., p. 93.

¹² Idem., p. 94

¹³ Idem.

ya sea durante el proceso de composición, durante un ensayo, en un concierto frente a otras personas, o dentro de un estudio de grabación.

Una mirada superficial al asunto podría llevarnos a pensar, equivocadamente, que el contexto dentro del cual tiene razón de ser el mensaje es el grupo creador. Se establecería de esta forma un contexto reducido conformado por no menos de cuatro personas y, en ningún caso, más de diez. De ser esta la situación real, el análisis de discurso no tendría mayor dificultad, pero tampoco mayor trascendencia.

En realidad, como hemos visto en las páginas anteriores, las manifestaciones artísticas son el producto cultural de una sociedad, por lo cual el pequeño grupo de música no sería más que una muestra representativa de la sociedad a la que pertenecen, y por tanto a la cultura dentro de la cual se desenvuelven. Vemos entonces que a lo que nos enfrentamos es a un contexto cultural, que es donde en realidad la música resultante tendría su razón de ser.

Aparece, entonces, uno de los problemas más serios de todo este trabajo de análisis: si el contexto que debemos comprender es un contexto netamente *cultural*, entonces ¿Qué es cultura? Esta es una de las grandes interrogantes que han buscado resolver infinidad de pensadores y teóricos de todo el mundo.

El problema, en nuestro caso particular toma dimensiones considerablemente graves si tomamos en cuenta que el ámbito de creación y difusión musical del género rock y todas sus variantes —como las que ocupan el presente trabajo— suelen estar generalmente asociadas con lo que se conoce como *cultura popular*, o con la *cultura de masas*; o, yendo aún más lejos, con *la industria cultural*.

Estas denominaciones, o distinciones de un tipo específico de cultura, surgen a partir del debate de los efectos de los medios de comunicación sobre la sociedad; y recogen el pensamiento de la tradición europea, que veía a la “cultura” como un patrimonio de clase al cual no todo el mundo tenía acceso.

El debate se orienta hacia el hecho de que, aparecidos los medios masivos de comunicación, parecería que esa supuesta cultura que estaba destinada para una élite

privilegiada empieza a democratizarse. Umberto Eco, en su libro: *Apocalípticos e integrados* ilustra bastante bien la situación en torno a este tema al hablar de los “niveles de cultura”¹⁴. Este autor hace un análisis bastante completo acerca de lo que se considera “cultura de masas”, llegando incluso a afirmar que tal designación aparece como una forma de segregación al evidenciar un desprecio hacia la comunidad de individuos sustraídos a la masificación:

Porque en el fondo existe siempre la nostalgia por una época en que los valores culturales eran un privilegio de clase y no eran puestos a disposición de todos indiscriminadamente¹⁵.

En ese contexto, ¿Qué es cultura?

Para Manuel Espinoza Apolo, estudioso de la identidad cultural de los mestizos en el Ecuador, la cultura se reconoce y se define a través de “la producción material y espiritual; de la acción reguladora social de una colectividad humana históricamente configurada”¹⁶. Para decirlo de otra forma; la cultura es el resultado de las necesidades de un pueblo; por tanto, toda la producción material, sea ésta tangible o intangible, de un grupo humano específico dentro de un territorio determinado¹⁷.

En el caso que nos ocupa, el “territorio determinado” está dado por el ámbito territorial dentro del cual se desenvuelven los grupos musicales analizados. Esto es, en principio, la ciudad de Quito, y como extensión, la sierra ecuatoriana; pero a la postre, las características comunes a cada uno de los miembros de las bandas son las

¹⁴ Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 1ª Edición, Lumen, Barcelona – España 1964, p. 51

¹⁵ Idem., p. 53

¹⁶ ESPINOZA, Manuel. *Los Mestizos Ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. 2ª Edición, Edit. Tramsocial, Quito - Ecuador 1995. p. 105

¹⁷ Al hablar de producción material (materialidad), nos referimos a cualquiera de las creaciones humanas que hayan nacido en el seno de la sociedad, a diferencia de lo natural (naturalidad), que viene a ser todo aquello que se da en la naturaleza, y de lo que el hombre se vale para producir materialidad. Dentro de esta materialidad se distingue lo tangible como aquello que se puede ver y tocar (objetos, ropa, comida, productos tecnológicos, etc.), de lo intangible, como aquello que, habiendo sido creado en sociedad, no se puede ver ni tocar (lenguaje, religión, filosofía, teoría científica, etc.), aunque puedan surgir representaciones materiales de aquello que, en principio, es intangible. De acuerdo con la definición de Espinoza Apolo, lo que él llama producción material es para nosotros la materialidad tangible, mientras que su producción espiritual es la materialidad intangible. Siendo, la “actividad reguladora social de una colectividad humana”, las leyes, tácitas o explícitas, que rigen en la sociedad; caen, para nosotros, dentro de la misma categoría de materialidad intangible.

del grupo mestizo ecuatoriano; que abarca el territorio nacional, más allá de las particularidades locales o regionales.

Hoy en día, esa idea del territorio físico, tal y como está planteada en el párrafo anterior, está siendo reconfigurada por las redes informáticas y los procesos de globalización a nivel mundial; sin embargo, como lo reconocen autores tales como Jesús Martín-Barbero o Néstor García Canclini, las identidades y diferenciaciones locales (en el contexto mundial) se refuerzan dentro del proceso de globalización a través de una dinámica global/local, en función del mercado y la atracción de capitales hacia aquello que marca la diferenciación en tanto cultura¹⁸.

La cultura no es sólo la producción material de una sociedad. La cultura, en última instancia, es la sociedad misma, definida a través de su producción material. De ahí que las formas de ser, de actuar y de entender el mundo determinan y moldean a la cultura, del mismo modo que la cultura determina y moldea a los individuos. Así lo reconoce Edgar Morin cuando afirma que “cultura y sociedad mantienen una relación generadora mutua... estas (interacciones entre individuos) regeneran a la sociedad, la cual regenera a la cultura”¹⁹.

Ahí surge la importancia de la comunicación. Sin comunicación no es posible una cultura; “las sociedades no existen y las culturas no se forman, conservan, transmiten y desarrollan si no es a través de las interacciones... entre individuos”²⁰, relaciones cuyo vehículo es el lenguaje.

El lenguaje organiza a los individuos para que sea posible la producción material, entonces aparece la cultura, cuyo desarrollo complejiza las relaciones sociales/individuales, obligando al lenguaje a desarrollarse; el lenguaje, más complejo y específico, posibilita mejorar la organización y desarrollar la producción, regenerando (para utilizar los términos de Morin) a la cultura, y así sucesivamente.

¹⁸ GARCÍA, Nestor, y otros *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*. 1ª Edición, Ediciones CICCUS, Barcelona – España 1999.

¹⁹ MORIN, Edgar. *El Método IV. Las ideas: Su hábitat, su vida, su organización*. 1ª Edición, . Cátedra, Madrid - España 1992. p. 19.

²⁰ Idem.

Resulta, entonces, que el lenguaje es —además de un producto material intangible fruto de la cultura— el motor que genera y regenera a la cultura constantemente a través de las relaciones sociales e interpersonales. Si aceptamos que la música es una forma de comunicar, debemos entender que ésta es generadora de un lenguaje particular: el lenguaje musical; debido a lo cual trataremos el tema del lenguaje más adelante.

Una vez establecido que el dispositivo que genera el discurso musical de “La Grupa” y “Curare” está en su contexto cultural, y antes de acercarnos más detenidamente a esa cultura particular que es la ecuatoriano-mestiza, es necesario hacer algunas reflexiones acerca de lo que se conoce como cultura de masas.

Hemos dicho ya que la distinción entre “cultura”, en general, y “cultura de masas” está dada, en primera instancia, por la idea de un elitismo cultural que supone a la cultura como patrimonio exclusivo de una clase privilegiada dentro de una escala socioeconómica. Esto es, a más dinero, mayor pertenencia cultural.

Esta idea, fruto de la tradición heredada de occidente, se sustentaba en el hecho de que el primer acercamiento a la cultura, y su principal forma de transmisión, está dados a través de la educación formal dentro del sistema escolar; lo cual es una presunción válida si tomamos en cuenta que a través de la escuela se transmiten una serie de valores y conocimientos que son productos materiales, generalmente intangibles, que se regeneran constantemente y que son, a fin de cuentas, los caminos que traza la sociedad para que un individuo pueda vivir en su seno sin mayores dificultades.

El problema es que anteriormente se asumía como una realidad (y hoy en día todavía sucede) que el sistema de educación formal era la única forma de acceder a la cultura. Eso, sumado al hecho de que en regímenes anteriores a la democracia, e incluso hasta mucho después de la constitución de los Estados nacionales, el acceso a la educación era un privilegio de las clases dominantes, ya sea por ser los únicos posibilitados económicamente para tales fines, o debido a prohibiciones expresas en la ley —como cuando, en el caso del período colonial quiteño, se prohibía el acceso a la educación de indios y mestizos que no fueran descendientes de caciques—, hacía

de la cultura así concebida, una especie de privilegio o lujo al que pocos tenían acceso.

Sin embargo, dentro de las clases menos favorecidas también existe interacción, opera un lenguaje y se generan, regeneran y transmiten conocimientos de diversa índole. Por lo tanto, también existe cultura. A esta cultura, que se da dentro del común de la sociedad, se le ha dado el nombre de “cultura popular”, para distinguirla de la supuesta “cultura real”, la de la élite.

El nacimiento de los Estados-Nación, la democratización de la educación, el acceso al conocimiento por parte de grupos históricamente relegados —como los indígenas y las mujeres—, y el constante desarrollo de las tecnologías de la comunicación, han producido algunos fenómenos determinantes dentro de las ideas generadas en torno a la cultura: por un lado, se genera la idea de la “democratización de la cultura”, y parecería que a través de los Mass Media, todo el mundo puede alcanzar lo que antes era exclusividad de un grupo privilegiado.

Por otro lado, la apertura de los medios masivos de comunicación hacia los distintos sectores sociales hace que al interior de los Media se fusione la cultura que alguna vez fue patrimonio de grupos selectos, con la mencionada “cultura popular”.

Y junto a ello, el proceso de producción capitalista ha llevado a los medios de comunicación masiva a funcionar como empresas que generan productos de consumo antes que como canales transmisores de realidades culturales concretas; lo que ha llevado a pensadores como Adorno a hablar de una “industria cultural”.

Este proceso de “democratización” e “industrialización” de la cultura es lo que ha generado lo que hoy en día se conoce como “cultura de masas”; la cual está básicamente configurada a través de los distintos medios de comunicación.

Los procesos que se generan en torno a la cultura a través de los mass media son, hoy en día, procesos de “racionalización del consumo”; “lo que preocupa hoy al

capitalismo es la producción de signos e imágenes”²¹, y esos signos e imágenes son consumidos por la inmensa mayoría de personas a nivel mundial.

Es ahí cuando se desterritorializa la cultura, pues las imágenes producidas por los medios generan una particular forma de ver la vida, determinados modelos o estándares de vida; crean nuevas materialidades tangibles e intangibles cuyo resultado es una especie de cultura global a la que todos aspiran.

En la práctica, mientras al interior de los territorios se refuerza la localidad, tanto ante el cotidiano actuar de los individuos como por la búsqueda de una identidad local comercializable a través de la diferencia²². Por otro lado opera la cultura global que generan los medios, dando como resultado una mezcla de ambas que es, a la postre, lo que determina la diferencia local frente a la tendencia homogenizadora.

El caso de “Curare” y “La Grupa” es un claro ejemplo de esto. Mediante la fusión de elementos culturales diversos —música del folklore andino, música afroecuatoriana, rock anglosajón, funk, jazz, etc.— reflejan la particularidad de lo local, entendido como el territorio ecuatoriano. Y más local aún si tenemos en cuenta que el sector cultural que realmente está caracterizado por esta hibridación es el mestizo.

Eso quiere decir que si queremos ser más exactos, la cultura, además de estar definida a través de su producción material, fruto de las relaciones sociales e interpersonales, también se define, hoy por hoy, a través de las imágenes, los símbolos, modos de vida, y grandes imaginarios que producen y distribuyen a nivel global los medios de comunicación masiva, es decir, a través de la “*cultura de masas*”; y además, todos estos elementos se encuentran configurados a través de diferentes tipos de lenguajes verbales y no verbales; o, para estar más acorde al contexto mediático, distintos lenguajes audiovisuales.

²¹ GARCIA, Nestor, y otros. Op. Cit. p. 35

²² Idem.

2.3 La música como lenguaje

Entendemos como lenguaje “a cualquier estructura abstracta usable para comunicar simbólicamente y que tiene interpretación semántica.”²³ Es decir, un lenguaje es un sistema hecho para comunicar.

Siendo el lenguaje una “estructura abstracta”, creada por el ser humano, se enmarca dentro de lo que hemos definido como materialidad intangible. Esta estructura está compuesta, básicamente, de signos. Así lo reconoció Ferdinand de Saussure al sentar las bases teóricas de la lingüística. De acuerdo con su propia definición, entendemos al signo como la unión de un significado y un significante²⁴; de ahí su carácter semántico.

El más obvio de los lenguajes, y por tanto, el lenguaje por antonomasia, es el lenguaje hablado. Durante años se ha establecido al lenguaje hablado como la frontera entre el ser humano con el resto de especies animales. Así se entiende que los estudios que precedieron a la semiótica hayan sido estudios lingüísticos. Sin embargo, hoy por hoy sabemos que el ser humano es capaz no sólo de desarrollar diferentes idiomas a través del lenguaje hablado, sino además diferentes lenguajes; es decir, diferentes “estructuras abstractas” que sirven para comunicar. De esa manera, podemos hablar de lenguaje visual, lenguaje escrito, lenguaje corporal, etc.

De acuerdo con Jenard Talens, todo lenguaje está constituido por signos, y tales signos “poseen unas reglas definidas de combinación que se formalizan en determinadas estructuras con un modo propio de jerarquización”²⁵; lo cual les da tres características específicas:

1. Se diferencian de los sistemas que no sirven como medios de comunicación.

²³ WIKIPEDIA, *Lenguaje*, ocho de julio de 2007, http://es.wikipedia.org/wiki/Lenguaje#Lenguaje_visual

²⁴ Idem.

²⁵ TALENS, Jenard. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. 4ª Edición, Cátedra, Madrid – España 1988. p. 31.

2. Se diferencian de los sistemas que, sirviendo como medio de comunicación, no utilizan signos.
3. Se diferencian de aquellos sistemas cuyos signos están poco formalizados o no han sido formalizados.²⁶

De acuerdo con estas características, Talens distingue tres tipos de lenguajes: la lengua natural o habla, las lenguas artificiales tales como los lenguajes científicos, morse, etc., y los lenguajes secundarios, a los cuales corresponderían todas las formas de arte. La música sería, de acuerdo con Talens, un lenguaje secundario.

Para poder establecer las características que debe cumplir un lenguaje para ser tal, el lingüista Charles F. Hockett le ha atribuido 15 propiedades generales al lenguaje²⁷. Antes de pasar a analizar cada una de ellas, en función de cotejarlas con aquello que queremos establecer como “lenguaje musical”, es necesario hacer algunas aclaraciones.

En primer lugar, por haber sido establecidas por un lingüista, estas “propiedades generales del lenguaje” están centradas de manera única en el lenguaje hablado. De hecho, en su texto, Hockett asume al habla como lenguaje, y ambos términos se vuelven intercambiables. En ese contexto, es probable que algunas de las características que Hockett pretende como propias del lenguaje en general, por su naturaleza, no correspondan con otro tipo de lenguajes. Tal es el caso, por ejemplo de los diferentes tipos de lenguajes visuales, los cuales, por razones obvias, no van a coincidir con la característica de “vía vocal-auditiva” que Hockett le atribuye al lenguaje.

En segundo lugar, Hockett ha puesto en su texto una tabla comparativa a través de la cual busca mostrar las diferencias entre el lenguaje hablado, privativo del ser humano, con diferentes formas de comunicación animal. Al final de su tabla, “para ampliar el campo de comparación”²⁸, agrega una columna en la que alude a la música(Ver Anexo I). Por un lado, a través de tal inclusión se reconoce, de manera

²⁶ Idem

²⁷ HOCKETT, Charles. “El puesto del hombre en la naturaleza”. en Alberto Pereira Valarezo *Lingüística para comunicadores*. Datos desconocidos.

²⁸ Idem. p. 31

tácita, que la música es un sistema de comunicación comparable, por lo menos, con los sistemas comunicativos animales. Por otro lado, ante la confrontación de la música con ciertas propiedades del lenguaje, Hockett muestra sus dudas ante la aplicabilidad o no de ciertas propiedades del lenguaje, mientras que con otras asume la imposibilidad de determinar su presencia en el sistema musical. Aquí trataremos de aclarar las dudas, en el primer caso, y confirmar o rebatir la afirmación de Hockett en el segundo.

En tercer lugar, ya hemos dicho en otro lugar de este texto que, para objetos del estudio que estamos aquí enfrentando, no hablamos de música sólo en el sentido formal del término, sino que además englobamos, bajo el término de música, a todo el proceso de producción, circulación y consumo de los sonidos que, de manera formal, son música, así como a todos los elementos culturales que forman parte de la experiencia musical. Evidentemente, en este caso particular en que se pretende demostrar la categoría de lenguaje que ostenta la música en la práctica, no se tomará en cuenta a los textos de las canciones, ya que éstos hacen parte del lenguaje hablado y cumplen, por sí solos, con todos los requisitos establecidos por Hockett. El caso de los textos será analizado más adelante cuando hagamos un análisis estrictamente lingüístico de la música de “Curare” y “La Grupa”.

La primera característica que Hockett le atribuye al lenguaje es la *vía vocal-auditiva*, según la cual, todas las señales que se emiten a través de un lenguaje son resultados sonoros producidos “mediante movimientos del aparato respiratorio y del sector superior al digestivo”²⁹ y que, por tanto, pueden ser captadas a través del aparato auditivo del sujeto perceptor.

Como ya se ha dicho antes, esta característica está pensada única y exclusivamente en función del lenguaje hablado, es decir, aquel que Talens denomina *lingua natural*, y no responde necesariamente a las características de los otros dos tipos de lenguajes, por tanto no es un requisito esencial de ningún lenguaje secundario.

²⁹ Idem.

Sin embargo, es necesario notar que en el caso de la música ocurren dos fenómenos interesantes en torno a la característica que Hockett le atribuye al lenguaje: por un lado, la vía auditiva es indispensable para el perceptor, tal como ocurre en el habla, ya que es ahí donde se forman los sonidos. Por otro lado, la vía vocal tal como la plantea Hockett, si bien no es un requisito indispensable en la música, sí es una opción.

Para empezar por lo obvio, cuando se trata de música vocal o cantada —por encima de que exista o no un texto— la vía vocal es indispensable.

Por otro lado, notamos que Hockett, en su texto, asegura que el sonido debe ser originado en el aparato respiratorio y la parte superior del digestivo, la boca. Bien, cualquiera que haya intentado tocar alguna vez un instrumento de viento sabe perfectamente que ese es el mecanismo que se utiliza para producir el sonido. Por tanto, la característica vocal-auditiva que Hockett pretende privativa del habla humana, e incompleta en el caso de la música, en realidad sí es parte de ella, y a un grado tal en que no es necesaria sino optativa.

La segunda característica es la *irradiación*, la cual ha sido admitida por el mismo Hockett como parte de la música. Esta consiste básicamente en que, dadas las características físicas del sonido, cualquier perceptor “que se encuentre a la distancia apropiada detectará la señal”³⁰ Evidentemente, dado que el elemento natural de la música es el sonido, aquí la irradiación está implícita.

La tercera característica es el *fading rápido*. Es decir que la señal va perdiendo fuerza con el tiempo y la distancia, hasta desaparecer. De acuerdo con Hockett, lo particular del lenguaje es que esto sucede de una manera bastante rápida, en cuestión de segundos. Como podemos notar, esta característica es una consecuencia directa de las propiedades físicas del sonido, por lo cual es algo que también posee la música de manera natural.

³⁰ Idem., p. 32.

La cuarta característica se refiere a la *intercambiabilidad*. Es decir que los sujetos que forman parte del proceso comunicativo son capaces tanto de emitir cuanto de recibir un mensaje dentro del sistema comunicativo manejado.

Aquí Hockett muestra sus dudas, sin atreverse a afirmar o negar la intercambiabilidad en la música. Sin embargo, en la práctica la intercambiabilidad en música no sólo es posible, sino que es mucho más amplia que en el caso del habla.

El ejemplo más sencillo a este respecto es el de las melodías cantadas. Cualquier persona, de cualquier edad y en cualquier circunstancia, es capaz de repetir una melodía a través de su voz. Sea cual sea esta melodía, aún cuando en principio haya sido tocada por un instrumento diferente, si una persona puso atención a la melodía la puede repetir con su voz. Este es un experimento que constantemente se lo repite durante los conciertos de pop y de rock a lo largo del planeta. Pero, al igual que en el caso del habla, para poder repetir lo que se escuchó es necesario haber puesto atención, que la frase no sea muy larga y que el mensaje no haya tenido un nivel muy alto de complejidad.

Por otro lado, utilizando su voz, una persona es capaz no sólo de repetir melodías, sino de crear las suyas propias lo cual confirma la intercambiabilidad de la manera más simple, pues para que esto suceda no es necesario tener conocimientos académicos en cuanto a música.

Sin embargo, el espectro de la intercambiabilidad se amplía cuando hablamos de profesionales en la rama. En este caso, cualquier músico profesional está capacitado para ser emisor y perceptor de mensajes, creando los suyos propios o repitiendo los de otros al momento de escucharlos; por ejemplo, un pianista puede crear frases melódicas en el piano, y un guitarrista puede repetirlas en su instrumento, y viceversa. Esta es una práctica común dentro de varios géneros musicales que se basan en la improvisación de melodías.

La quinta característica, según Hockett, es la *retroalimentación total*, la cual consiste en el hecho de que el emisor sea capaz de percibir la señal que está emitiendo del mismo modo que lo hace el perceptor. Evidentemente, al ser un emisor capaz de

transformarse en perceptor, y viceversa, es lógico que en el caso de la música esta cualidad se cumpla. Salvo excepciones patológicas cuyo caso más famoso es el del compositor Beethoven, cualquiera que emita un mensaje musical es capaz de escucharlo.

La sexta característica es la *especialización*. Esta implica que las consecuencias directas de la acción comunicante sean “biológicamente irrelevantes”. Al igual que en el caso del habla, el movimiento de ondas en el aire que produce el sonido de la música es irrelevante como consecuencia biológica, es decir, ni los resultados indirectos, ni los efectos comunicativos dependen de ello. Por tanto, el lenguaje musical sí es especializado, tal como el mismo Hockett lo reconoce.

La séptima característica es la *semanticidad*; es decir, sus elementos tienen significaciones, o denotaciones.

De acuerdo con Hockett, la música no tiene semanticidad. Eso no es del todo cierto. La música es un resultado cultural que ha ido modificando sus estructuras formales a lo largo de los años. Como resultado de todo ese proceso, existe toda una semántica de la música que no puede ser negada. Un ejemplo claro de esto, y probablemente el más trillado de todos, es la denotación de tristeza que está implícita en la interpretación melódica de una escala o un acorde menor; de ahí las connotaciones tristes, por ejemplo de los pasillos ecuatorianos, cuya gran mayoría están escritos en tonalidades menores.

Una escala no es más que una sucesión de sonidos ordenados de una manera determinada, de acuerdo con un patrón interválico (Ver anexo II). Durante siglos, las escalas más explotadas dentro de la composición musical de occidente han sido la escala mayor y la escala menor. Es así como la tradición histórica proveniente de Europa les ha otorgado un sentido particular a cada una de éstas escalas, dándole a la escala mayor un vínculo con la alegría, mientras que la menor generalmente está relacionada con la tristeza.

Esto ha sucedido durante años, tanto en música académica cuanto en música popular. De ahí que Beethoven no haya escrito su novena sinfonía en modo menor, pues la

“Oda a la alegría” habría perdido su carácter particularmente feliz de estar basada en este tipo de sonoridad. Hoy en día, las baladas, boleros e incluso pasillos que suelen asociarse con una historia triste están compuestos en tonalidad menor.

Si aceptamos la definición de semanticidad que nos ofrece el mismo Hockett, según la cual un sistema comunicativo es semántico cuando “tiene lazos asociativos con cosas y situaciones, o con tipos de cosas y situaciones, del entorno de quienes los emplean”³¹, entonces la prueba de los lazos de significación anímica frente a las escalas o los modos de la música occidental debería bastarnos para aceptar que la música sí es un sistema semántico. Sin embargo, creemos que en este punto es necesario ampliar el estudio respecto a la semanticidad de la música.

De acuerdo con Jenard Talens, cualquiera de los lenguajes artísticos es siempre comunicativo en un nivel de connotación; lo cual demuestra tácitamente que todo lenguaje artístico, además semántico, es connotativo. Tal connotación aparece como resultado de su correspondencia sociocultural.

En el caso de la música, ese nivel connotativo se remite a un universo subjetivo, es decir, a una subjetividad que, de acuerdo con Talens, no es más que la objetividad interiorizada³². Si regresamos a la idea que habíamos planteado en un principio, de las subjetividades grupales, nos daremos cuenta que éstas también funcionan a nivel cultural. Y dado que la música no es más que un producto de la cultura, cualquier individuo que pertenezca a la misma cultura de quien haya elaborado el mensaje musical, o que comparta los contextos dentro de los cuales se desarrolla, tendrá en sus manos el código que necesario para desentrañar las connotaciones de este tipo de lenguaje artístico que la música; lo cual revela una cierta semanticidad ya no denotativa, sino connotativa.

Por ejemplo, el uso de una escala pentafónica (Ver anexo III) dentro de una composición, junto a ritmos andinos y a una letra de contenido social, además de denotar cierto estado de las cosas en lo referente al pasado y el presente cultural de los pueblos andinos, necesariamente va a connotar sentimientos y sensaciones; pero

³¹ Idem. 35

³² TALENS, Jenard.Op. Cit., p. 34

también tradiciones, la situación de quien compuso esa obra, que corresponde a una generación, y su relación o ruptura con el pasado; etc.

Vemos entonces como el lenguaje musical cumple con poseer semanticidad tanto en su nivel de base (denotación: modos menor o mayor) cuanto en su nivel de connotación; por lo cual encaja perfectamente dentro de la descripción de los lenguajes artísticos a los cuales hace referencia Talens. De hecho, como es natural, es mucho más fácil desentrañar los mensajes a nivel connotativo que a nivel de base, ya que las referencias a la denotación de tristeza o alegría de acuerdo con la escala sobre la que se construya una composición, son apenas un tímido comienzo en el establecimiento de una estructuración formal del lenguaje musical, que en algún momento llegará a ser equivalente a la lingüística en el habla.

La octava característica es la *arbitrariedad*. De acuerdo con ésta característica, un sistema de comunicación es arbitrario en la medida en la que cada símbolo no se parece al elemento denotado; es decir, cuando no es icónico. Esto es evidente en el habla; por ejemplo, en la palabra “casa” no hay nada que revele la forma de la casa, o su estructura, ni nada. De esta característica, en el caso del habla, depende la posibilidad de que existan diferentes lenguas, idiomas y dialectos a nivel mundial.

De acuerdo con el criterio de Hockett, la arbitrariedad es inaplicable a la música por el hecho de no poseer semanticidad. Ahora sabemos que la música sí posee semanticidad.

De hecho, debido a la fuerte presencia de la subjetividad, las relaciones semánticas básicas del lenguaje musical son sumamente arbitrarias. La frecuencia 440 hertzios genera un sonido. De acuerdo con la notación grecolatina, a este sonido se lo conoce como “la”. Entre el sonido de la palabra “la” y el sonido de 440 Hz., no existe ninguna similitud, ninguna relación lógica; es arbitrario. Más aún si analizamos el sistema de escritura musical (sistema de notación), en el cual, la nota “la” corresponde al segundo espacio en el pentagrama de abajo hacia arriba: la relación es arbitraria.

El *carácter discreto* es la novena característica del lenguaje. El carácter discreto de un sistema comunicativo se caracteriza por la cuantización; es decir, reduce las alternativas de interpretación de un mensaje agrupando las señales en números controlables.

Por ejemplo, para decir que en un sitio existe tal o cual cosa, se suele apuntar con el dedo hacia el sitio en cuestión. En este caso, la cantidad de señales están clasificadas en dos grupos: “apuntar” y “no apuntar”. Existe un sinnúmero de sitios hacia donde se puede apuntar, pero toda esa cantidad de señales se reducen a dos fácilmente identificables, lo cual ayuda a corregir errores de interpretación, llegado el caso.

La música posee este carácter discreto, en la medida en la que “cuantiza” las posibilidades de significación. De tal forma, por ejemplo, ante la gran cantidad de modos y escalas, se las divide en “mayores” y “menores”, al igual que a la infinidad de acordes que surgen de éstas escalas.

Según Hockett, el carácter discreto de la música es incompleto, mientras que el del habla no —de acuerdo con la tabla de Hockett—. Sin embargo, nos atrevemos a creer que el caso de la música es equiparable a la del habla. De acuerdo con la mayoría de los alfabetos de las diferentes lenguas, existen entre 26 y 30 sonidos, fonemas, que son generalmente clasificados en grupos más grandes de acuerdo con el alfabeto fonético internacional.

En el caso de la música occidental, los sonidos sólo son 12, lo cual, de entrada, refleja un carácter discreto natural mucho más amplio. De allí comienza un sinnúmero de clasificaciones cuyo punto de partida son los tonos y los semitonos, hasta llegar a los grandes grupos, como los modos, los acordes, etc.

La décima característica es el *desplazamiento*, característica cuya particularidad radica en que “aquello a que se refiere la comunicación puede estar alejado en tiempo y espacio del momento y lugar en que se establece la comunicación”³³.

³³ Hockett, Charles. Op. Cit., p. 37

Dado el carácter semántico y subjetivo de la música, es evidente que aquí también se aplica esta característica. De hecho, al igual que en el caso del habla, esta característica puede o no estar presente en la música. Más aún si tomamos en cuenta los textos que a veces acompañan a las melodías.

La siguiente característica del lenguaje es la *Dualidad*. La música, al igual que el lenguaje hablado, tiene dualidad de pautamiento. Para empezar, un número limitado de aquello que Hockett llama cenemas (en este caso los 12 sonidos que componen la música occidental) son susceptibles de ser ordenados en un sinnúmero de formas, de manera que se altere lo que se quiere comunicar. Éste es el sistema fonológico que forma toda la estructura cenemática del lenguaje musical.

El nivel pleremático, en música, está dado por los “motivos musicales”. Un motivo es una pequeña frase musical que puede estar formado por una o varias notas y que constituye la base de cualquier composición. Una composición musical es un conjunto de motivos y sus respectivos desarrollos, esto funciona incluso a nivel improvisativo. Las reglas de composición que deben ser seguidas (tonalidad, relación tensión-relajación, manejo de notas ajenas al acorde, etc.) constituyen la gramática del lenguaje musical.

Por tanto, la música, al igual que el habla, tiene dualidad de pautamiento, en donde la estructura cinemática tiene como función “identificar mensajes y mantenerlos distintos unos de otros”³⁴; mientras que los pleremas son “combinaciones de esos cenemas a las que se han asignado significados”³⁵. Un ejemplo bastante claro de plerema es la relación de “tritono”, o intervalo de cuarta aumentada, que durante mucho tiempo estuvo prohibido dentro de la música occidental porque equivalía al demonio, tal como es de conocimiento dentro del campo de la historia de la música. Un ejemplo más actual, la letra “C” significa la nota “Do”.

Como es lógico, en el lenguaje musical el número de pleremas es mucho mayor que el de cenemas.

³⁴ Idem., p. 38.

³⁵ Idem.

La *productividad*, según Hockett, es la característica del lenguaje que le permite a cualquier ser humano comunicante “decir algo que nunca ha dicho ni oído antes y ser perfectamente comprendido por sus oyentes, sin que los oyentes se percaten de la novedad en lo más mínimo”³⁶; es decir, es productivo un sistema comunicativo en el cual resulta simple el crear y comprender mensajes nuevos. Es evidente que la música es un sistema productivo, tal como lo vimos anteriormente, al tratar el tema de la intercambiabilidad. De hecho, el mismo Hockett lo reconoce a través de su tabla.

Otra característica del lenguaje es la *transmisión cultural o tradicional*. Hockett distingue dos formas de transmitir ciertas convenciones o sistemas organizativos en los individuos: uno es por vía genética, y otro por la vía de la tradición, o la herencia cultural.

Como veremos más adelante, la música es un producto cultural. El ser humano no nace sabiendo música; es algo que aprende dentro de la sociedad.

La *prevaricación* es la capacidad de un lenguaje de poseer mensajes falsos o que no tengan significado alguno.

Aunque en principio podemos decir que un mensaje desarrollado a través del lenguaje musical sí es susceptible de ser falseado, esta afirmación puede resultar ambigua, debido a que no existe un sistema que permita establecer las reglas de verdad en la música, tal como sucede, por ejemplo, dentro de la lógica formal en el caso del habla. La presencia de un acorde menor, en el caso de un intercambio modal, por ejemplo, puede dar una falsa sensación de tristeza dentro de un tema escrito en mayor.

Tal es el caso de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, lo cual demuestra que sí se puede engañar en música en el nivel más elemental. De ahí que una cadencia sugiera un tipo de resolución que puede o no darse, tal como aquello que Mozart llamaba “la

³⁶ Idem.

cadencia de la picardía”. Una resolución deceptiva es una forma de prevaricación musical.

Mucho más fácil es detectar situaciones en las que el mensaje no tenga significado alguno. Tocar las notas de un piano al azar no tiene sentido. El caos no tiene cabida dentro de la música. El violentar las leyes de composición sin ninguna finalidad preestablecida constituye otra forma de prevaricación.

En los géneros improvisativos es en donde se encuentran con mayor frecuencia este tipo de falsedades musicales que el oyente generalmente toma como certezas, de tal forma que un mal músico puede pasar por un intérprete virtuoso.

Esto apenas nos sirve para probar la prevaricación en la música, pero como hemos dicho anteriormente, este no es un tratado de musicología; mucho menos un esbozo de lógica musical. Este tema de la veracidad en música debe ser tratado a profundidad por especialistas en la materia.

La última característica del lenguaje, de acuerdo con Hockett, es la *reflexibilidad*, la cual consiste en la capacidad comunicarse acerca de la comunicación. En el caso de la música, sí es posible componer música acerca de la composición, o tocar acerca de tocar, etc.

El problema es que para poder hacer eso, y ser comprendido en su totalidad se requiere del manejo de códigos más complejos, lo cual demuestra la amplitud del lenguaje musical; la música es un lenguaje multidimensional, al contrario del habla, que es un lenguaje unidimensional. De hecho, cualquier lenguaje secundario es multidimensional.

Un ejemplo de la reflexibilidad en la música son los coros o ensambles vocales que se dedican a cantar los sonidos de otros instrumentos, como por ejemplo el grupo *vocal sampling*; o el caso más cercano del ensamble quiteño *vostezo*.

Luego de haber analizado las quince características que le atribuye Hockett al lenguaje, podemos concluir que la música es un lenguaje, al igual que el habla, y

probablemente mucho más amplio. Coincidimos con Talens en su tipología del lenguaje, de lo cual se desprende que la música es, necesariamente, un lenguaje secundario.

2.4 Discurso musical

Para poder comenzar con el proceso de análisis, primero debemos tener claro qué es lo que va a ser analizado. Hemos dicho anteriormente que al hablar de la música de "Curare" y "La Grupa", no nos referimos de manera única y específica al producto sonoro que de una u otra forma realizan ambos grupos a través de su trabajo artístico.

Una vez establecido el lenguaje musical, una vez entendida a la música como un producto cultural que surge a partir de las acciones e interacciones sociales, y que además genera sus propios códigos comunicativos a partir de la expresión sonora sobre la cual se sostiene todo el mensaje musical, es necesario pasar al siguiente nivel. Si nos detuviéramos en un mero análisis de lo que dice la música de las dos bandas quiteñas a partir de su estructura como lenguaje, el trabajo no sólo quedaría incompleto, sino que además carecería de trascendencia. Sería como si, de tratarse de mensajes hablados, nos quedáramos apenas en un mero análisis lingüístico.

Es por esta razón que en páginas anteriores de este mismo texto hemos establecido, de entrada, lo que en este caso, para efectos del análisis que pretendemos lograr, entendemos nosotros como música. No se trata tan sólo de un conjunto de sonidos ordenados en el tiempo y en el espacio; sino que además nos interesa todo el proceso de producción, circulación y consumo de tales sonidos, lo cual implica desde los textos de las canciones hasta los apoyos visuales y las manifestaciones culturales de todo orden. Es decir que a nosotros, más allá de interesarnos el contenido artístico de lo que hacen "Curare" y "La Grupa" a través de su actividad musical, nos interesa comprender el contenido discursivo de su música. En otras palabras, llegar a desentrañar su discurso musical.

Un discurso, además de ser aquello que se manifiesta a través del lenguaje, es decir el mensaje evidente, es todo lo que está detrás de ese mensaje. Para comprenderlo en su totalidad hay que saltar del plano de la semántica al de la semiótica; de la comprensión de las denotaciones a desentrañar las connotaciones; es llegar a comprender, en última instancia, a los actores sociales involucrados en ese discurso y al ámbito en el que se desenvuelven.

De acuerdo con Ruth Wodak, un discurso es "una forma de significar un particular ámbito de la práctica social desde una particular perspectiva"³⁷. Lo que pretendería un análisis de discurso, tal como el que nos ocupa en este caso, es llegar a comprender no sólo a la práctica social que significa ese discurso, sino a su contexto social y a la perspectiva desde la cual se lo aborda.

En el caso de los mensajes contruidos a través del habla, "el discurso puede comprenderse como un complejo conjunto de actos lingüísticos simultáneos y secuencialmente interrelacionados..."³⁸. Trasladado eso al caso de la música, entendida en toda la amplitud que le hemos otorgado para el efecto, podemos decir que el discurso musical es un conjunto complejo de actos musicales, lingüísticos y visuales simultáneos e interrelacionados, y que, tal como lo afirma Wodak, significan un ámbito de la práctica social, a la vez que se corresponden directamente con la sociedad dentro de la cual aparecieron, afectándola directamente, para llegar incluso a modificarla.

Al ser un discurso producto de la subjetividad de quien o quienes lo emiten, representa una realidad propia³⁹, que necesariamente se encuentra interferida e interrelacionada con otras "realidades propias"; por tanto el discurso se encuentra cruzado por otros discursos que lo modifican, a la vez que todos, en conjunto crean y recrean a la realidad. En última instancia, la realidad social está contruida sobre la base de discursos.

Es por eso que detrás de todo discurso existe un fin último, siempre relacionado con el poder. Aún cuando el emisor de los discursos no se dé cuenta de ello. De ahí que Jäger afirme que los discursos "transmiten más conocimiento del que los sujetos individuales son capaces de percibir"⁴⁰.

El discurso musical, en esencia, está formado por cuatro elementos básicos: la música propiamente dicha, es decir, el mensaje musical a nivel semántico; las

³⁷ JÄGER, Siegfried. Op. Cit., p. 104.

³⁸ Idem., p. 105

³⁹ Idem., p. 66

⁴⁰ Idem., p. 67

connotaciones que existen detrás de ese mensaje musical, es decir, los niveles de connotación; el mensaje lingüístico, que está formado por las letras de las canciones, si las hubiere, y por lo que expresan los músicos de manera verbal o escrita en los ámbitos que oficialmente acompañan al mensaje musical (entrevistas, conciertos, ruedas de prensa, mensajes escritos en discos, etc.); y el mensaje visual, que está formado por toda la parte gráfica que acompaña a la música (portadas y gráficos de los discos, fotografías, afiches, etc.) así como por otros elementos visuales que ayudan para la contextualización, tales como el vestuario, la presentación física, la apariencia personalizada de los instrumentos musicales, etc.

A partir de allí, consideraremos que este discurso se complementa con las "prácticas no-discursivas" en el sentido estrictamente musical, y con las "materializaciones" del discurso, que en este caso serían los discos, las partituras, los conciertos, etc.⁴¹

Un discurso gira en torno a un tema. Más allá de los temas individuales de los que trate cada canción de "Curare" y "La Grupa", la música de ambas bandas, en conjunto, giran en torno al tema del mestizaje ecuatoriano. De hecho, la música de ambas bandas puede ser catalogada como "música mestiza", puesto que es el resultante cultural de una mezcla de distintas visiones de ver el mundo. A ello apunta, en última instancia, la autodefinición de la música de Curare como "longo metal". Por ello es necesario hacer el análisis a través de una comprensión plena de la cultura mestiza ecuatoriana; tema que será ampliamente tratado en el capítulo siguiente.

Para comenzar a realizar un análisis de manera veraz y coherente, es necesario contextualizar un poco el ámbito desde el cual surge el discurso; por lo cual es importante, antes de entrar de lleno en materia, revisar algo de los antecedentes y los orígenes tanto de "Curare" como de "La Grupa", para comprender el contexto primario de aparición de los mensajes musicales de estas bandas.

⁴¹ Idem., p. 93.

2.5 Curare y La Grupa: Bases estético-musicales

Desde una perspectiva general, puede definirse a “Curare” como un grupo de “Heavy Metal”; o, si se quiere, como uno de “rock pesado”. Las evidencias que deja la tan temida “primera impresión”, famosa a nivel mundial por sus hábitos mitómanos, apuntan en esa dirección, sobre todo para los espectadores más ortodoxos, casi siempre cargados de prejuicios, y a veces hasta de injustificados miedos frente a ciertos caracteres estereotípicos: Jeans y cabello largo; guitarra y bajo eléctrico, con su debida dosis de distorsión; una batería que sostiene la base rítmica desde la solidez de sus golpes *hardcore*; y líricas cuasi anarquistas cantadas con todo el peso de una técnica gutural que aleja a Juan Pablo Rosales, el vocalista, de aquel estudiante que, hace algunos años, hacía las veces de tenor en el coro de la U., con una voz limpia, diáfana y bien ubicada; técnica clásica que difiere bastante de los “alaridos” —que no lo son en realidad— a los que deben someterse los fieles seguidores de esta agrupación quiteña. En fin, lo que el común de los mortales ecuatorianos definiría como “roqueros”.

Sin embargo, la propuesta de “Curare” ha establecido una distancia bastante grande con el resto del rock que se hace en el Ecuador, a partir de la creación de un género al que llaman “longo metal”; rock con identidad propia, cuyo propósito es el de recuperar las tradiciones andinas y afroecuatorianas a través de la fusión de estos géneros, en esencia mestizos, con ciertas corrientes del “metal”, legítimo descendiente del rock norteamericano, cuya metamorfosis, cincuenta años después de su aparición, ha dado como resultado una amplia gama de sonidos extremos a los cuales se adhiere la propuesta del grupo.

La idea de desarrollar un género con identidad andina apareció a mediados del año 2000 como una inquietud latente en la cabeza de los hermanos David y Juan Pablo Rosales. Hoy, la banda está integrada, además, por Diego Minda, David Barsallo y Eduardo Cando. Han grabado dos discos: “Comando Urbano” y “Radical Acción”; dos temas en un compilado de la productora ecuatoriana “Desarme” y uno en “Verano 2005”, disco editado por la revista norteamericana “Boom”⁴².

⁴² CURARE, *Noticias*, 2006, www.curarecurare.com

Más allá de la novedad que representa para la industria de la música la aparición de un género diferente, que empieza a causar revuelo a nivel internacional⁴³, Curare constituye una de las más sólidas manifestaciones tangibles de la cultura ecuatoriano-mestiza contemporánea; cultura que existe y que se define a través de la cotidianidad, pero cuya identidad se encuentra siempre en proceso de formación y surgimiento, sin llegar a ser totalmente aceptada por los miembros de la sociedad de la cual emerge dicha cultura.

Hoy en día las identidades musicales, que de una u otra forma definen a la identidad del pueblo, de las masas, se construyen a través de la variable de lo urbano⁴⁴, dejando de lado arcaicas ideas folcloristas de lo que es en verdad la música mestiza, en última instancia “música nacional”. La identidad y la cultura se construyen a través de la socialización; lo cual concuerda con el proyecto de Curare: “la idea es combinar las realidades en las que participamos todos los días. Acaso no se comuniquen, pero con ellas convivimos todos los días. Ellas representan lo que somos.”⁴⁵

En la práctica, la combinación de sonoridades roqueras con instrumentos andinos como la zampoña, el rondador, el bombo y el charango, constituye una noción distinta de mestizaje, que va más allá de la típica idea de mezcla racial indio-español. Evidencia de manera directa un mestizaje cultural, sin duda mediatizado, producto de incontables años de un intercambio que se vio agudizado durante la segunda mitad del siglo veinte debido al surgimiento de la televisión y otras formas de comunicación audiovisual como el Internet. De ahí que en la música de Curare aparezcan integrados diversos rasgos que hacen referencia a las más disímiles influencias musicales: yumbos, danzantes, sanjuaneros y sanjuanitos, música de bandas de pueblo, Hip Hop, Inti Illimani, Quilapayún, Rubén Blades, Héctor Lavoe, Promesas Temporales, *la nueva trova cubana*, Los pingulleros de Ilaló, Enrique Males, Sal y Mileto, Mega Death, Deep Purple, Sepultura, Slayer, entre otros.

⁴³ Curare fue homenajeado por la distribuidora virtual norteamericana Cdbaby.com; y se constituyó en el único grupo latinoamericano invitado al *Musical North by North East (NXNE)* llevado a cabo en Toronto, Canadá, en 2006.

⁴⁴ MULLO, Juan. *Nuevas Nociones de identidad musical*. Instituto Andino de Artes Populares. Quito, Julio del 2004. p. 1.

⁴⁵ EL COMERCIO, *Los Curare quieren descolonizar el heavy metal a través del “longo metal”*, Domingo 2 de Mayo del 2004, www.elcomercio.com

Junto a la mezcla en términos musicales, el bilingüismo es un elemento de trascendental importancia en el Longo-metal. Por eso las letras de Curare, en su mayoría de tono contestatario y con ánimos de protesta en su afán por “descolonizar el heavy metal”⁴⁶, están escritas tanto en español como en quichua; muchas de ellas hacen referencia a tradiciones de mitología andina, mientras que otras expresan la posición política de la banda, como el tema “Llucshi caimanda gringos”, canción que hizo parte del largometraje documental “Ni Cagando” estrenado en 2004 en la ciudad de Quito.

Junto a la música de “Curare” coexiste la de “La Grupa”. Éste es un grupo relativamente nuevo, si tomamos en cuenta que hace diez años, sus integrantes transitaban distintos caminos, todos relacionados de una u otra manera con la música.

Así, Cristian Mejía, quien hoy en día es uno de los cantantes de este grupo, y además el encargado de los teclados y el acordeón, estudiaba música para cine en la prestigiosa universidad de Boston: Berklee collage of music. Debido a sus estudios, Cristián tuvo que vivir por cuatro años en los Estados Unidos.

Debido a la lejanía de su patria, y las inquietudes de innovación que empezaron a nacer en él en aquellos momentos, se contactó con otros músicos ecuatorianos, tales como Alex Alvear, ex promesas temporales, o incluso el maestro Julio Bueno, con la intención de crear piezas académicas en géneros tradicionales de los andes.

Por su parte, Ivis Flies, quien es hoy el otro cantante de “La Grupa”, y el encargado de tocar el bajo, trabajaba en varios proyectos de música en la ciudad de Quito. Había empezado su carrera profesional como bajista del grupo “Karma”, y luego de “Contravía”. Siempre estuvo ligado al ambiente musical de la capital, y trabajaba como bajista en varias agrupaciones de jazz. En la agrupación “Coral y Esmeralda”, junto a Lindberg Valencia, se dedicaba a la investigación de ritmos esmeraldeños.

⁴⁶ Idem.

Siendo parte de “Contravía”, Ivis había tenido la oportunidad de trabajar con Johnny Ayala, el actual guitarrista de “La Grupa”. Ambos se encontraron con Cristian Mejía cuando fueron llamados a participar en una producción del cantante quiteño Ricardo Williams.

La historia de “La Grupa” comienza en el estudio de grabación en el cual trabajaban para el proyecto de Williams. Después de las grabaciones se ponían a experimentar con la música que habían estado investigando con anterioridad, es decir, la música andina y la esmeraldeña, y fue entonces cuando se dieron cuenta de la necesidad que existía en la generación actual de tener una nueva visión de las raíces ecuatorianas a través de la música.

El contexto en el que “La Grupa” comenzó su trabajo, coincide con el proceso de convulsión social e inestabilidad política que llevó a la caída del presidente Abdalá Bucaram primero, y Jamil Mahuad después.

En medio de toda esa inestabilidad política y social, Ivis, Cristian, Johnny, Lindberg Valencia, comienzan a trabajar en composiciones y adaptaciones de temas donde los sonidos típicos de la costa y la sierra ecuatoriana cocinaban lo que hoy ellos denominan “rock tricolor”.

En principio, su música se dio a conocer a través de conciertos y presentaciones en público en los que tuvieron un éxito impresionante.

Es que el sonido de banda de pueblo y marimba, acompañados con acordeón y con los sonidos tradicionales del rock, cautivaron a un público que, al ver desmoronarse a las figuras públicas ligadas al poder, buscaban un punto de identificación, el mismo que encontraron en la propuesta de “La Grupa”.

En el año de 1999 “La Grupa” tocó en la elección de la reina de Quito. Los temas presentados fueron versiones con fusión de rock, de las canciones “Puñales” y “En las fiestas de San Juan”.

Ahí se armó un lío, ya que los músicos tradicionales se ofendieron ante la forma en la que estos jóvenes presentaban temas tan conocidos y tradicionales del país. Durante más de una semana la polémica estuvo en todos los medios de comunicación, hasta que finalmente se logró dar a entender que lo que “La Grupa” quería no era ofender a los músicos tradicionales, sino rendirles un homenaje.

En el 2003, “La Grupa” participó en el proyecto “Las Divas de la tecnocumbia”, una muestra museográfica con fotografías de Miguel Alvear y un estudio antropológico sobre el fenómeno de ese estilo.

La polémica no tardó en llegar, y el concierto que la banda tenía que dar con Hipatia Balseca fue censurado, a igual que la muestra. Debían tocar en el Museo de la ciudad, y terminaron tocando en la calle 24 de Mayo. A pesar de ello grabaron un disco del proyecto.

Hoy en día, Lindberg Valencia ya no es parte de “La Grupa”, y en su lugar está Michell Ferré. La percusión tradicional la toca Carlos Pizarro. Sacaron un disco, denominado “La Grupa”, en el año 2005, en el cual muestran parte de su trabajo, y han participado en la banda sonora de la película “Crónicas” de Sebastián Cordero, entre otras.

En el 2006 fueron invitados a Francia a participar en el Festival interuniversitario de Música (FIMU), al cual acudieron gracias al apoyo de la Alianza Francesa.

SEGUNDO CAPÍTULO

3 MESTIZAJE Y MÚSICA EN EL ECUADOR

3.1 Los mestizos en el Ecuador

En principio, podemos entender al mestizaje a partir de la idea de mezcla. De hecho, la palabra “mestizo” proviene del latín “mixticius” o “mixtus”, participio de “miscere”, que significa mezclar. De acuerdo con la definición del diccionario de la Real Academia Española de la lengua, el mestizaje es, tanto el “cruzamiento de razas diferentes”, cuanto la “mezcla de culturas distintas, que da origen a una nueva”⁴⁷.

Desde el punto de vista de las ciencias sociales:

Mestizaje es el encuentro genético y cultural de razas diferentes en donde éstas se mezclan dando origen a nuevas. Se utiliza con frecuencia este término para describir el proceso histórico sucedido en Latinoamérica que llevó a su estado racial y cultural actual. Sin embargo puede también referirse a otros pueblos que hayan atravesado un proceso de encuentro entre varias razas o culturas, como Filipinas, Sudáfrica o Estados Unidos, cada caso en distinto contexto y medida⁴⁸.

Generalmente, la primera idea que aparece al hablar de mestizaje es la que tiene que ver con raza; la generalidad lo entiende como la mezcla de razas. En este punto es necesario señalar que la diferenciación racial se sustentaba tradicionalmente en una idea errónea según la cual los diversos grupos humanos, distintos en su fenotipo, color de piel, ojos, etc., eran esencialmente diferentes unos de otros; de ahí el supuesto de que existe una “raza superior” y otras “inferiores”. Hoy en día, los avances científicos alcanzados en biología molecular, y el descubrimiento del genoma humano, muestran una realidad completamente opuesta: los seres humanos

⁴⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Mestizaje*, 2007, http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=mestizaje

⁴⁸ WIKIPEDIA, *Mestizaje*, 15 de Junio de 2007, <http://es.wikipedia.org/wiki/Mestizaje>

somos, en esencia, iguales. La diversidad de fenotipos alrededor del mundo están dados por leves variantes en el patrón genético; pero en lo esencial, éste se mantiene imperturbable de uno a otro grupo humano, de tal suerte que la idea de razas distintas corresponde a un error conceptual que debe ser desterrado del imaginario colectivo; es más lógico hablar de diversidad de grupos étnicos antes que de raciales.

En el caso particular de nuestro continente americano, se entiende como mestizo al individuo perteneciente al grupo étnico surgido a partir de la mezcla del grupo indígena latinoamericano con el español que llegó a nuestras tierras desde finales del siglo XV. En el caso ecuatoriano, el grueso de la población es mestiza, desde el punto de vista étnico-fenotípico.

Debido a la circunstancia histórica de conquista, sometimiento y dominación a la que se vio abocado el continente como consecuencia del súbito encuentro entre dos realidades opuestas y, hasta entonces, ignorantes cada una de la existencia de la otra, circunstancia que llevó a la corona española a ejercer el poder político, y el control económico y social dentro de nuestros territorios, se arraigó en estas tierras una errónea idea de superioridad racial de “blancos” sobre “indios”; situación que generó una negación constante por parte de la población mestiza a reconocer sus ascendencias nativas, actitud que persiste hoy en día en un alto porcentaje de la población ecuatoriana, aunque las estadísticas muestran, en los últimos años, una significativa disminución de la misma.⁴⁹

La consecuencia de tal actitud ha dado como resultado un vacío identitario dentro de la población ecuatoriana, puesto que la negación de lo indígena implica la no existencia, en el imaginario social, de lo mestizo como tal. De ahí que el discurso *antropológico empírico* usado a diario dentro de nuestra sociedad, abunda en referencias hacia una supuesta categoría étnica que clasifica al ecuatoriano común como “blanco mestizo”, en un afán por *desindianizar* a los individuos, lo cual deviene en un patrón de aceptación social que privilegia a lo blanco frente a todo

⁴⁹ De acuerdo con el estudio realizado por el Proyecto de Opinión Pública de América Latina (LAPOP), publicado en el texto *Auditoría de la democracia, Ecuador 2006*, editado por CEDATOS, el nivel de identificación étnica de los ecuatorianos con la categoría “mestiza” subió un 5,1% en un tiempo de cinco años, habiendo, en el año 2001, un 73,6% de ecuatorianos dispuestos a aceptarse como mestizos, mientras que, para el año 2006, la cifra se encontraba en un 78,7%.

aquello que no lo sea, o que no de muestras de serlo. Esto explica que la participación social y las facilidades para la obtención de recursos a nivel individual esté tácitamente determinada por la pertenencia étnica; situación que en la práctica se hace difícil de comprobar, lo cual lleva a establecer la *proporción de las apariencias*: a más dinero, más blanco; a menos dinero, más indio.

Manuel Espinosa Apolo, estudioso de la cultura mestiza en el Ecuador, afirma que los mestizos “en el ámbito público, niegan u ocultan su procedencia indígena, con el fin de diferenciarse y marcar un contraste con los llamados indios.”⁵⁰

Habíamos revisado, en el capítulo anterior, la noción de cultura, y ya sabemos que ésta existe a través de la producción material tangible y no tangible de un grupo dentro de un territorio determinado. En el caso del grupo mestizo ecuatoriano, la negación que de manera conciente se hace de la herencia cultural indígena, no aparece de la misma forma en la producción cultural de los mestizos.

La mejor prueba de ello está dada por las características del español que se habla en el territorio ecuatoriano, el cual está marcadamente influenciado por el sustrato quichua. De hecho, la influencia del Quichua en el español que se habla en el Ecuador va más allá del vocabulario, como sucede en cambio con otras influencias lingüísticas como la del inglés; en el caso del quichua, éste incide “tanto a nivel de vocabulario como a nivel estructural (fonación, morfología, sintaxis)”⁵¹.

En este sentido, la música que se hace en el Ecuador es un resultado cultural de este mestizaje, y como tal no escapa a la herencia cultural indígena. En el caso de la música, tanto de “Curare” como de “La Grupa”, la dimensión lingüística se encuentra claramente marcada por esa característica mestiza de dialectización del idioma castellano a través de la incidencia directa del quichua; esto se debe, en parte debido a que los respectivos compositores de cada uno de los grupos musicales pertenece a la comunidad mestiza de la sierra (circunstancia por la cual el dialecto que se puede encontrar en las canciones corresponde más al habla serrano que al resto de regiones), pero también es necesario comprender que existe en ambos

⁵⁰ ESPINOSA, Manuel. Op. Cit., p. 16.

⁵¹ Idem., p. 50

grupos una intencionalidad de evidenciar de manera clara las características lingüísticas de los mestizos, cuyos rasgos propios de pronunciación, semántica, etc., suelen ser maquillados cuando los mestizos toman conciencia de ellos⁵².

Es más, “Curare” va más allá en este sentido, de tal modo que el quichua se vuelve un elemento fundamental de su música, llegando a tener un repertorio escrito en una suerte de idioma paralelo al que bien podríamos denominar “quichuañol”.

Para comprender mejor las peculiaridades lingüísticas de los mestizos en el Ecuador, revisemos algunos textos correspondientes a algunas canciones de cada uno de los grupos musicales de los que este texto se ocupa:

*De terciopelo negro, guambrítá,
Tengo cortinas
Para enlutar mi pecho, guambrítá,
Si tú me olvidas.*

El texto que se lee arriba corresponde al albazo “Si tú me olvidas”, del compositor Jorge Araujo Chiriboga, del cual “La Grupa” ha hecho una versión nueva que fusiona el albazo tradicional con el género pop-rock. Es necesario recalcar aquí que el albazo, tal y como ha sido concebido desde sus orígenes, es ya un género musical mestizo que mezcla sonoridades autóctonas de la serranía ecuatoriana con la música venida desde España durante el período de la colonia. Debido a que su métrica se encuentra en 6/8, como la del pasillo, es posible que sus orígenes puedan ser rastreados en el vals europeo, tal como sucede con el pasillo.

Al ser el albazo un género en principio mestizo, podemos encontrar en el texto transcrito arriba algunas particularidades que caracterizan al español hablado entre los mestizos del Ecuador. Para empezar, encontramos aquí un quichuismo típico,

⁵² Este maquillaje del dialecto se evidencia de manera clara en el migrante. Durante los últimos años, el fenómeno migratorio ha tenido como destino a países europeos, siendo España el país que más migrantes ecuatorianos ha recibido. Una curiosidad del fenómeno está dada por el hecho de que, cuando estos migrantes retornan a su país natal, llegan tratando de imitar el acento, las expresiones, la pronunciación y demás características lingüísticas propias de los españoles, a través de lo cual consiguen establecer una distinción social superior de quienes no han salido de su tierra y los reciben a su regreso.

ampliamente usado entre los mestizos ecuatorianos, la palabra “guambra”, del quichua “huambra”, que significa “muchacho/a”⁵³.

Ahora bien, este vocablo quichua sufre aquí de un fenómeno común en el español hablado entre los mestizos del Ecuador, conocido como “diminutivismo”; es decir, la tendencia mestiza de usar tanto sustantivos, adjetivos y adverbios en su variante diminutiva con terminación “-ito”, “-ita”. “La implicación del quichua en este fenómeno es evidente, por cuanto esta lengua posee una variante significativa de inflexiones de valor diminutivo que determinan su sonido dulce y suave”⁵⁴. De este modo, Araujo Chiriboga no dice “guambra”, sino “guambrita”. Para ser más exactos, la pronunciación (como lo evidencia cualquier grabación que de esta canción existe) no es “guambrita”, sino “guambritá”.

Esto responde a otros dos fenómenos característicos del español que se habla en el Ecuador. Por un lado, la marcada tendencia a la diferenciación de sexo de “todas las cosas, animales, plantas y nombres propios”⁵⁵; fenómeno determinado por un afán de “hipercorrección permanente”⁵⁶ provocado por la no existencia del género en el idioma quichua. Por otro lado, la “acentuación de las vocales finales átonas del español”⁵⁷, fenómeno que responde a la influencia de la imprecisión acentual del quichua, debido a que en éste “el acento es un hecho normativo, mas no fonológico como en el castellano”⁵⁸.

Ay Rosita

Un besito regalarás

Deja de romperme el corazón

Ay Rosita

Te juro te he de querer

Déjame llevarte a mi casa

⁵³ DE BELLIS, Silvia, *normas de corrección de textos para publicaciones*, fecha desconocida, http://www.inta.gov.ar/Sanpedro/info/doc/pdf/Normas_correc.pdf.

⁵⁴ ESPINOSA, Manuel. Op. Cit., p. 68.

⁵⁵ Idem., p. 69

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Idem., p 62

⁵⁸ Idem.

*Y tendremos
Un chanco en el jardín
Los hijos
Que diosito ha de mandar
Un vitara
guardado en el garage
Ay Rosita
Un besito regalarás*

El texto que se lee arriba corresponde a la canción “Ay Rosita”, de “La Grupa”, composición de dos de sus integrantes: Ivis Flies y Cristian Mejía. Aquí encontramos algunos elementos adicionales que evidencian el mestizaje, además de los encontrados en el texto anterior.

Para empezar, esta canción es una fusión entre sanjuanito, música ritual de las comunidades indígenas de la provincia de Imbabura, y rock con ciertas sonoridades correspondientes al funk. Aquí encontramos el diminutivismo en varias ocasiones: en la palabra “Rosita”, diminutivo del nombre propio “Rosa”; en la palabra “besito”, del sustantivo “beso”; y en la palabra “diosito”, diminutivo del sustantivo “dios”.

De paso hay que señalar que aquí se da una muestra de la característica religiosa del mestizo ecuatoriano, ya que parte de la cosmovisión mestiza está determinada por su excesivo catolicismo; lo cual concuerda con el género *sanjuanito*, el cual corresponde a la música ritual que en Imbabura se utiliza para la fiesta católica de San Juan que se celebra entre el 24 y 25 de Junio, la cual fue impuesta por los conquistadores españoles para “cristianizar” la pagana fiesta del Inti Raymi, fiesta que hacían los nativos de estas tierras para celebrar el solsticio de invierno y el inicio del ciclo agrario.

Volviendo al plano lingüístico, otra característica del español hablado entre los mestizos es el uso de imperativos “con verbos reflexivos en segunda persona... lo que permite suavizar las órdenes y afirmar el carácter de súplica, procedimiento

importado del quichua”⁵⁹. Nótese en la expresión “un besito **regalarás**”, forma mestiza que se usa en lugar de “regala(me) un beso”.

Por otro lado, encontramos aquí el “uso del futuro con formas perifrásticas...(característica) vinculada al carácter de súplica que tienen oraciones similares en el quichua”⁶⁰. En este caso, la forma perifrástica corresponde al esquema: **sujeto + haber de + verbo en infinitivo + predicado**⁶¹. Nótese en la oración “los hijos que (*predicado*) diosito (*sujeto*) ha de mandar”.

Algo que es muy importante de señalar en este caso, es la presencia de “un vitara” en la descripción que se hace en la canción acerca de la oferta que el narrador —quine canta— le ofrece a “Rosita”.

Hemos dicho que el sanjuanito es una música correspondiente a los rituales indígenas de Imbabura. Pues bien, en dicha provincia existe un grupo, el de los Otavalos, que a través de su trabajo con textiles y del comercio de sus productos ha conseguido situarse en un nivel económico de clase medi-alta e incluso alta. Es muy común entre los miembros de esta comunidad indígena el poseer un vehículo, generalmente vitara. Por tanto, la canción de “La Grupa” se convierte en una fotografía de la realidad que se vive dentro de la provincia de Imbabura; y de alguna forma, legitima un estereotipo preestablecido con respecto a los miembros de sus comunidades.

Ahora, un texto de “Curare”:

*Morenita, morenita, yo te quiero tanto a ti,
Y por lo que hemos vivido no te olvidarás de mí...*

... Sudamérica es tu llacta, nuestra llacta...

Las líneas anotadas arriba corresponden a la canción “Morenita”, de “Curare”. En este caso, nos encontramos nuevamente con la particular forma de usar los

⁵⁹ Idem., p. 73

⁶⁰ Idem., p. 72.

⁶¹ Idem.

imperativos en el contexto mestizo, es decir, a través de los verbos reflexivos en segunda persona. De ahí la frase “no te **olvidarás** de mí”.

Además, nótese el uso del diminutivo: “morenita”; nuevamente nos encontramos con la tendencia mestiza hacia el diminutivismo.

En esta canción nos encontramos ya con el uso directo de los vocablos quichuas, en la expresión “Sudamérica es tu **llacta**”. Aquí se utiliza el vocablo quichua llacta, que significa “tierra”. Evidentemente, la intencionalidad al decir “llacta” en lugar de “tierra” apunta hacia un afán de apropiación de una tierra que, desde la perspectiva del grupo, ha sido secuestrada históricamente a través de los discursos de las grandes potencias mundiales desde la época misma del “descubrimiento”. De ahí que en la misma canción surgen textos como los siguientes:

*Morena es el alma de esta tierra
morenas las raíces que alimentan
Un canto insurgente en la selva...
... defiende con dignidad
Nuestra cultura ancestral
Nos vuelven a conquistar
Sudamérica es tu llacta...*

En este caso, el mestizaje evidenciado en la letra de esta canción está dado también en un plano metalingüístico: Empieza con versos típicos de la música tradicional ecuatoriana, es decir, el canto dedicado a la mujer amada (“Morenita, morenita, yo te quiero tanto a ti...”); lo cual viene dado a partir de la veneración ancestral a la tierra, a la cual se la considera como madre.

Tal concepción, “pone en evidencia la perpetuación de las antiguas concepciones y creencias con respecto a la tierra en la mentalidad del mestizo”⁶²; a la cual se la compara con la mujer en su condición de madre, de quien brotan sus hijos, los seres humanos, que le pertenecen a la tierra, la cual, a su vez, les pertenece. De ahí que se

⁶² Idem., p. 85

establezca la obvia comparación: “Morena es el alma de esta tierra, morenas las raíces que alimentan”.

Luego, los versos empiezan a ser mucho más directos en torno a la propiedad de la tierra, y el texto deja de ser lo típico en música nacional, para convertirse en una protesta directa.

Habíamos dicho antes, que la música específica de “Curare” es directa heredera de la música protesta surgida en el contexto de la guerra fría, la revolución cubana, el post estructuralismo, etc. Pues bien, “Curare” retoma la intencionalidad de aquella música, la de la nueva trova cubana y la de los orígenes de rock latino, para redimensionarla en un contexto que remite al heavy metal norteamericano, en donde las letras y los textos son muy directos y bastante crudos.

De ahí que la dureza de la letra vaya en aumento hasta llegar a un clímax en la última estrofa de la canción:

Abajo el imperialismo

Y su mierda de consumismo

Abajo el imperialismo

Seremos nosotros mismos.

Más allá del mestizaje a nivel estrictamente musical, tema que trataremos más adelante en este texto, vemos que todo el desarrollo en torno a la letra de esta canción de “Curare” responde a “la concepción de la tierra como madre, propia de las sociedades agrarias”⁶³, concepción que en el caso del mestizo ecuatoriano ha sido violada históricamente a través de un continuo desarraigo cuyo punto máximo ha sido alcanzado a través de “la implantación del capitalismo... viabilizado por la Reforma Agraria”, lo cual implica “la separación del hombre con la tierra, provocando su desarraigo definitivo”⁶⁴, circunstancia que se denuncia a través de la letra de esta canción, la cual muestra, además, el hecho de que “a pesar de esta

⁶³ Idem.

⁶⁴ Idem., p. 86.

experiencia, la creencia en la tierra como madre y el firme apego a ella, subsiste en la mentalidad del mestizo bajo la forma de culto al lugar de origen.”

3.2 Música y mestizaje

En este punto, resulta evidente el resultado del mestizaje étnico provocado por la mezcla de indios y españoles a partir del descubrimiento y la conquista de América, lo cual ha dado como resultado una cultura particular.

Ahora bien, como sabemos, la cultura no es estática, sino que se encuentra en constante movimiento y transformación. En ese sentido, la mezcla de identidades y de formas culturales ha continuado a través de los tiempos. Es decir, que el mestizaje en el Ecuador (y en general, en América Latina) no ha terminado de suceder.

Es necesario anotar, por ejemplo, que en el Ecuador se han encontrado un sinnúmero de culturas distintas que han dejado su huella particular en la cultura; tal como la cultura de medio oriente a través de los emigrantes libaneses, la cultura caribe que nos ha llegado a través de los refugiados colombianos, o la cultura africana, llegada hasta nosotros a través de los esclavos que se traficaron desde ese continente durante el período colonial.

Uno de los más grandes aportes a la cultura nacional ha sido el de las migraciones de las comunidades que desde medio oriente llegaron a las costas ecuatorianas a principios del siglo pasado, y cuya máxima herencia en la cultura mestiza nacional se evidencia a través de la particular sonoridad tanto en armonías cuanto en melodías en lo que se refiere al “pasillo”, género europeo que llegó con los españoles, y que en el Ecuador se transformó de tal forma que, en su momento, llegó a ser considerado como la música emblema del país.

De acuerdo con Daniel Mancero (ver anexo IV)⁶⁵, investigador musical y pianista del grupo quiteño “Rarefacción”, el pasillo ecuatoriano se caracteriza por ser una mezcla de la música española con la sonoridad indígena de la pentafonía andina, pero al

⁶⁵ Entrevista realizada por el autor.

mismo tiempo, se distingue de su pariente más cercano, el pasillo colombiano, por que aquel tiene mayores influencias moras, mientras que éste es más español.

Ese influjo de sonoridad mora característica del pasillo ecuatoriano está dado por la influencia de los compositores de pasillos, en su mayoría gente de Guayaquil, descendientes directos de personas venidas desde el medio oriente, principalmente de Líbano.

Esto es una muestra palpable de que el mestizaje en el Ecuador tiene muchas más vertientes que las tradicionalmente aceptadas, y que esto, necesariamente se ve reflejado en la música.

De ahí que la interpretación del pasillo tenga una sonoridad particular, lo cual hace muy fácil el reconocer a un cantante de pasillos ecuatorianos, ya que las inflexiones de la voz responden a esa sonoridad “mora” de la que hablábamos hace un momento.

En el caso de las bandas que nos ocupa, tal interpretación se vuelve evidente en “La Grupa”, en su versión pop-rock del pasillo tradicional “Avecilla”, cuya letra es bastante corta: “no te dejes avecilla agobiar por la tristeza...”

En este caso, notamos en ambos cantantes de “La Grupa”, Ivis Flies y Cristian Mejía, un afán por pulir la interpretación del pasillo de tal forma que se acerque a la sonoridad tradicional. Aunque de esta versión de “La Grupa” no exista aún un soporte fijo (una grabación de audio) destinado al público en general, pues no ha sido comercializado en ningún disco todavía, el lector estará familiarizado con ella, pues durante mucho tiempo ha sido la canción de entrada de uno de los programas televisivos más populares de los últimos años, denominado “La Combi”.

Por tanto, no será difícil para nadie reconocer la interpretación vocal que se hace de este pasillo, y el afán por equiparlo con las interpretaciones tradicionales, generalmente a dúo, tales como: Benítez y Valencia, los Miño-Naranjo, entre otros. Tal interpretación, aunque en otro contexto musical, se puede apreciar al final de la canción “Ay Rosita”, cuando, en el último verso cantado; “salta rosa, salta”, se vuelve a buscar esa interpretación en las voces.

El caso del influjo “moro” en la definición de la identidad mestiza nacional no es un caso aislado. El continuo flujo de gente de origen diverso ha dado como resultado un cambio constante de los referentes culturales.

En general, gente venida del Perú y de Colombia, así como el actual fenómeno migratorio, que inevitablemente ha traído al Ecuador el influjo de culturas tan diversas como la italiana, la española, o la norteamericana, así como el gran influjo de los medios de comunicación, en especial la televisión, a partir de la segunda mitad del siglo pasado, ha dado como resultado una mezcla constante de caracteres culturales que, en el caso que estamos analizando, se manifiestan en una “mayor diversificación de las manifestaciones artísticas”⁶⁶; diversificación cuyo hilo conductor se mantiene siendo el de la mezcla correspondiente a una sola manera particular de ver y entender el mundo, la mestiza, la cual, a pesar de las diferencias y diversidades, se seguirá manifestando en aspectos tales como el lenguaje, como lo hemos visto anteriormente.

En el aspecto netamente musical, esta diversificación del mestizaje lo podemos encontrar en todas las manifestaciones de lo que se puede observar y percibir del quehacer musical en el país. Hoy por hoy, “La variable de lo urbano pesa ostensiblemente...”⁶⁷. De ahí que las fusiones de “Curare” y “La Grupa” acojan estilos extranjeros, en especial norteamericanos, a los que normalmente se los califica de “música urbana”; como por ejemplo el hip-hop.

Un ejemplo de este matiz “urbano” es la canción denominada “San Juan-hop”, del grupo “Curare”. En ella está todo, desde el “sanjuanito” tradicional hasta el “metal”, todo atravesado por un eje de hip-hop, género musical surgido entre la comunidad afro de los sectores suburbanos de New York.

El ostinato rítmico y melódico que generalmente envuelve a todos las canciones hip-hop son fabricados, en este caso, por un charango y el sonido de las quenás, además de un bajo eléctrico y una batería: mestizaje en toda su expresión. Pero también está

⁶⁶ MULLO, Juan. Op. Cit. p. 1

⁶⁷ Idem.

todo en el contexto lingüístico: la letra, correspondiente a esa forma de cantar hablando tan particular del hip-hop, habla de un “legado ancestral” y de la unidad cultural a través de la combinación de los idiomas quichua-español. El estribillo dice: “churimi canchic”, que significa “somos hermanos”.

Juan Mullo Sandoval, sociólogo ecuatoriano, en su trabajo acerca de las “Nuevas nociones de identidad música”⁶⁸, encuentra en el quehacer cultural de la música popular contemporánea a por lo menos tres ejemplos concretos del resultado de los diversos intercambios culturales y la dinámica global: “1) la tecnocumbia y el estilo rocolero, 2) la música indígena, andina y negra urbanas, y 3) las tribus urbanas metaleras”⁶⁹.

Lo curioso, pero al mismo tiempo, lo fundamental en el caso de “Curare” y “La grupa”, es que los tres elementos de los que habla Mullo Sandoval se encuentran, en mayor o en menor medida, en ambos grupos. El estilo rocolero ha sido tratado, mayormente, por “La Grupa”.

Es necesario decir, en este punto, que el estilo tanto el estilo rocolero, como la tecnocumbia son constantes que se ajustan de diversas formas a todos los sectores sociales del país. El mismo Juan Mullo abre el debate al afirmar que existen diversos criterios con respecto al tema rocolero:

“Unos sectores que la defienden por su pertenencia social, otros más intelectuales que la valoran a pesar de no ser parte de su estética y... quienes sacan provecho de su potencial comercial”, y concluye diciendo que es innegable que “su presencia ha marcado un proceso artístico ligado a la tecnocultura, lo que permite pensar en nuevos conceptos sobre la identidad no solo musical”⁷⁰

Y allí, precisamente en esa tecnocultura, es en donde se encuentra una gran cantidad de influjos que corroboran lo que antes decíamos acerca de la diversidad de

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Idem. p. 1

⁷⁰ Idem. p. 8

vertientes del mestizaje. A la tecnocumbia y la rocola se asimilan una gran cantidad de géneros que van desde el tex-mex, el pop, el huayno peruano, lo tropical, hasta los estilos arrabaleros que desde Colombia fueron importados por Olimpo Cárdenas hace décadas, los cuales, en su momento, fueron explotados por el mismísimo Julio Jaramillo.

Esa gama de influjos y estilos han sido tomados por “La Grupa”, para darle un estilo propio al sumar a todo esto el rock & roll y el funk, principalmente. De ahí que haya sido esta banda quiteña la que materializó todo esto en el proyecto denominado “Las Divas de la Tecnocumbia”, el cual consistía en:

Un concierto de figuras representativas de este popular género...
cuya producción estaba a cargo de ‘La Grupa’... que además iba
a funcionar como banda de soporte en el concierto... tocando
tecnocumbias⁷¹.

Aunque el proyecto completo, que consistía, además, en una exposición fotográfica que aludía a la estética de lo urbano en el contexto de la tecnocumbia, y en “todo un estudio sociológico que probaba...que la tecnocumbia es un nuevo fenómeno musical a través del cual se construye la nueva cultura ecuatoriana...”⁷², no pudo culminar con éxito, debido a las reticencias de las autoridades, estancadas éstas en un pasado que supone a la cultura como un ente estático; “La Grupa” ha seguido en esa línea, de tal suerte que en su primer disco editado, incluyen una tecnocumbia denominada “Oye”, de autoría de Ivis Flies y Cristian Mejía.

Aunque la versión tecnocumbia original es la que está grabada en el disco, existe otra, versión rock pesado, tocada también por “La Grupa”, que sirvió como parte de la banda sonora de “Crónicas”, otro producto artístico que nos habla de lo global urbano desde la óptica del cine.

La particularidad de “Oye”, además de ser una tecnocumbia-pop, es que su letra reúne elementos pocas veces tratados en canciones pop-rock, y sí en el ambiente

⁷¹ LÓPEZ, Javier. “El destierro de la música”. *El Búho: una revista para lectores*, Año V, N°12, Quito, Abril/Mayo/Junio de 2005.

⁷² Idem.

rocolero. Por ejemplo, el habla popular urbana, graficada en versos como “ya no quiero ni a tu mama ni a tu falso amor...”, en donde la palabra mama en lugar de mamá ilustra bastante bien el habla de los mestizos de la sierra; o “yo no entiendo como subes, como bajas, como te haces *verch*...”; en donde la expresión “te haces *verch*” corresponde al dialecto utilizado entre los mestizos ecuatorianos.

Además, la utilización de soportes de fijación, tan contemporáneos como el Internet y las nuevas tecnologías (“la noticia de tu muerte que mandaste por el Internet”) le dan a esta canción en particular, y a la música de “La Grupa” en general, una característica única de espejo a través del cual se puede ver reflejado el ecuatoriano común; he ahí, en concreto, la cultura mestiza.

El segundo elemento encontrado por Mullo Sandoval, el de la “música indígena, andina y negra urbana”, está en ambos grupos por igual. Son indígenas las quenas y los rondadores que usa “Curare” en su música, así como es indígena el “sanjuanito”, elemento musical que usan ambos grupos en formas variadas.

Es andino el pasillo y el albazo, el mismo “sanjuanito”; son negros, géneros tales como la marimba esmeraldeña, el andarele y el bambuco, usados por “La Grupa”, así como la bomba del chota, usado por “Curare”, y que además, por ser del chota, es también andino.

Finalmente, el elemento de las tribus metaleras es obvio. “Curare” se define como un grupo que toca “longo metal”. En “La Grupa”, la presencia del metal es mucho más *light*, y lo usan como un elemento más a ser fusionado, antes que como un hilo conductor de su música, como sí lo hace “Curare”, pero igual está presente en ambos.

En el caso de “La Grupa”, al no usar el metal como el hilo conductor, y por tanto no como la finalidad última de su música, entonces no son catalogados como miembros de esas “tribus urbanas” de metaleros. Sin embargo, cabe anotar que aunque “Curare” sí suele ser catalogado y aceptado dentro de tales “tribus”, este grupo no maneja una estética metalera típica, generalmente tendiente hacia lo gótico, con ropas íntegramente negras, uñas pintadas, etc. En realidad, la estética, al menos en lo

que a vestimenta y conciertos se refiere, suele parecerse mucho en ambos grupos, aun cuando “La Grupa” maneja una estética mucho más comercial.

3.3 Fusión musical: mestizaje y el impacto de los mass media

La música es un producto que se consume. Como tal, es necesario hablar de su relación con los *mass media*, medios a través de los cuales se difunde la música, y su impacto en el proceso de definición de las culturas y las identidades.

En este sentido, sabemos como un hecho cierto el que la *cultura mestiza ecuatoriana* existe como resultado del choque de culturas históricamente establecido, pero además, vive y se desarrolla dentro de la contemporaneidad a través de los valores y los saberes aprendidos a través de los medios de comunicación, los cuales, en el caso particular de nuestro país, están plagados de programas e informaciones que buscan recrear y reproducir el estilo de vida norteamericano; aunque es necesario aclarar que últimamente, la producción nacional parece tender hacia un *recuperar lo propio*, reconociendo de esta forma la existencia de la cultura mestiza.

Los medios masivos de comunicación, en especial la televisión, crean estereotipos de “lo que debe ser”. Vivimos en la denominada “era de la información”, cuya característica predominante es la omnipresencia de los medios en la cotidianidad. La opinión pública está determinada por lo que dicen los medios, al igual que la existencia social. Hoy por hoy, la existencia social está dada por la existencia en los medios de comunicación⁷³.

Es necesario decir que, en el caso de la música, entendida como proceso de producción, circulación y consumo, otro *mass media* muy importante es el medio escrito; principalmente las revistas especializadas.

De ahí que para que un músico de pop o rock sea medianamente reconocido a nivel mundial, además de haber aparecido en MTV, tiene que haber sido portada de la revista “Rollings Stones”.

⁷³ VASSALLO DE LOPES, María, “Reflexiones sobre la investigación teórica de la comunicación en América Latina”, en Raúl Fuentes (comp). *Comunicación: campo y Objeto de estudio*. 1ª Edición, ITESO, México, 2001. p. 7

El caso de “Curare” es muy decidor en este sentido, ya que de no haber sido considerado por la revista norteamericana “Boom”, nunca hubiera sido invitado el grupo al festival canadiense *NXNE*.

Por otro lado, también es necesario anotar que en la actualidad, la existencia social ya no depende única y exclusivamente de la televisión. Un medio de comunicación mucho más amplio está acaparando los espacios que antes tenía la televisión, y otros que antes no habían estado de lado de los medios: el Internet. Hoy por hoy, la existencia social está dada por la presencia de la gente en las comunidades virtuales tipo “hi5”.

Hace poco se dio un fenómeno bastante decidor acerca de la definición de las identidades a través de los medios; concretamente a través del Internet. Tal fenómeno estuvo protagonizado por un mestizo ecuatoriano llamado Delfín Quishpe.

Los hechos: Delfín sube al Internet un video musical, de discutible calidad tanto en términos musicales cuanto en términos visuales; y se convierte en fenómeno mundial; estereotipo del ecuatoriano exitoso, adorado por mucha gente alrededor del mundo y despreciado por otro amplio sector, especialmente al interior del país; recibe un premio dado por los dueños del sito al que subió su video, por haber sido el más visitado.

Aunque el tema del presente trabajo no nos permita extendernos en el asunto “Delfín”, éste es una muestra del gran poder de los medios de comunicación y particularmente del Internet.

Pero hay que tratar el tema con cautela; el éxito de “Delfín” en el Internet se debe por la capacidad de éste último de integrar a la televisión (imagen audiovisual) y los medios escritos en uno solo, que además es capaz de interactuar con el perceptor.

Con razón dice Martín Barbero que "los nuevos modos de simbolización y ritualización del lazo social se hallan cada día más entrelazados con las redes

comunicacionales y los flujos informacionales"⁷⁴. Del mismo modo se afirma que la contemporaneidad está determinada por los medios de comunicación, y que la sociabilidad está estructurada y ambientada por los medios.⁷⁵

Ahora bien. Uno de los objetivos perseguidos por este trabajo es plantear a la música como medio de comunicación alternativo, cuasi secundario, que complemente a los *mass media* en la definición de las identidades. Este tema será ampliado en el próximo capítulo. Pero ahora, para sustentar esto a través de la experiencia, es necesario hablar sobre los procesos de fusión musical, y su impacto dentro de las sociedades latinoamericanas.

Para empezar, es necesario decir que, así como ninguna etnia es pura, pues es el resultado de continuas mezclas a través de la historia, lo mismo sucede con la música.

La música latinoamericana en general ha sido el resultado de diversas mezclas que empezaron aun antes de la conquista de los españoles, pero que se acentuó, debido al contraste cultural, con la llegada de éstos al continente.

Durante la segunda mitad del siglo XX, Latinoamérica, así como el mundo entero, se vio inundada por los sonidos que surgieron a partir de la evolución de la música folclórica estadounidense, creada por las comunidades “afro” del sur de los Estados Unidos. Del blues y el jazz surgió el rhythm & blues; el cual, al comenzar a ser interpretado por músicos blancos, de los cuales es figura representativa Elvis Presley, pasó a llamarse rock & roll; principalmente para establecer distancias “raciales”.

El rock & roll llegó a latinoamérica a través de los medios de comunicación, principalmente del cine, y posteriormente la televisión, y fue asimilado culturalmente por todo el mundo, a partir de la revolución cultural que representaron los Beatles: jóvenes ingleses que ya habían sido atrapados por los sonidos del otro lado del mar.

⁷⁴ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Deconstrucción de la crítica: nuevos itinerarios de la investigación*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México 2001. p. 16.

⁷⁵ Idem, p. 169

En América Latina, el afán por imitar los sonidos norteamericanos aparecieron un sinnúmero de versiones de rock latino, muy apegado a la tradición del norte. El fenómeno de fusión comenzó a partir de fines de los años ochentas, con un grupo denominado “Los Caifanes”, grupo que empezó a unir la tradición tribal mexicana y la música popular caribe con el rock and roll de la época.

Fueron famosas, en aquella época, canciones como “La Negra Tomasa”, original de la tradición cubana, y “Afuera”, canción que recogía elementos rítmicos de la tradición indígena centroamericana. En el Ecuador, un intento parecido, sin mucho resultado, se había dado años antes con el grupo “Promesas Temporales”.

En México apareció, poco después, “Maná”, más o menos con la misma idea, pero fusionando música afro de la tradición jamaicana. En América del Sur, el fenómeno fusión apareció, ya entrados los noventas, con Carlos Vives, quien tomó las tradiciones del folclor de la costa caribe colombiana e hizo lo mismo que “Los Caifanes”.

Lo curioso es que la aparición de Carlos Vives con su fusión determinó el “boom latinoamericano” de la música. A partir de allí, la música latina se convirtió en música de exportación. A principios del presente siglo la fórmula la repitió otro colombiano, Andrés Cabas, quien hizo lo mismo pero con cumbia.

En el Ecuador, “Cruks en Karnak” lo hizo tímidamente con son cubano, al sacar su canción “Haciéndose aire”. Hoy en día, todo el mundo hace fusión; y “La Grupa” y “Curare” solo son una pequeña muestra de aquello.

Las identidades se asientan a través de la fusión. Hoy se sabe que Colombia es cumbia y vallenato, y todo lo que ello implica a nivel social, gracias a “Cabas” y “Carlos Vives”. Y el mestizaje en el Ecuador empieza a ser evidente gracias a “Curare” y “La Grupa”.

TERCER CAPITULO

4 DISCURSO MUSICAL Y COMUNICACIÓN ALTERNATIVA

4.1 Implicaciones comunicativas de la música popular

Ya habíamos señalado antes que la música, al igual que todas las manifestaciones artísticas, es un objeto cultural en sí mismo. Como tal, constituye un elemento simbólico cargado de significados, y por tanto se configura en algo que comunica.

Más allá de la interpretación subjetiva de mensajes y significados a la que todo producto artístico se somete al presentarse ante un público-perceptor, y aún más allá de los significados particulares que pretenda transmitir un autor-emisor a través de su obra, cualquier objeto, producto de un contexto cultural determinado, dice algo acerca de la sociedad en cuyo seno fue concebido, lleva en sí mismo un cúmulo de significados sociales, por lo que, al comunicar, lo hace también en una dimensión cultural.

A partir de la idea que acabamos de puntualizar, y habiendo quedado establecido ya que la música es todo un complejo sistema comunicativo que bien puede (y debe) ser considerado como un lenguaje particular, es necesario determinar cuáles son las implicaciones, dentro del devenir social y la cotidianidad, de la característica comunicativa de la música popular, en el contexto de los grupos “Curare” y “La Grupa”.

Para esto, es necesario contextualizar de manera más específica la música de cada una de las bandas que son el objeto de nuestro estudio. Contextualizarla, ya no en el sentido sociológico-cultural del entorno en el que se ha creado y dentro del cual opera, sino que se hace necesario, más bien, ubicarla dentro de los contextos, tanto de género al que corresponde la música de cada grupo, así como el lugar que ocupa la música de cada una de las bandas dentro del devenir de la industria musical como tal, de la que hablamos en el primer capítulo de este trabajo.

En el caso del estilo, o género musical al que responden ambos grupos, habíamos dicho que ambos pertenecen al género rock; habiendo entre ambas bandas una distinción que aleja a la una de la otra: mientras “La Grupa” se mantiene en el ámbito del pop-rock, con letras más *light*, dentro de aquello que se suele conocer como música comercial; “Curare”, en cambio, explota el rock más pesado, dentro de un ámbito general que puede ser determinado como “Hard core”, a lo cual habría que añadir el hecho de que las letras de sus canciones son las herederas directas de la *canción latinoamericana* surgida entre las décadas de los sesentas y los setentas, de la cual ya hemos hablado en los capítulos anteriores.

Hacer la distinción que acabamos de detallar en el párrafo anterior resulta de vital importancia, ya que, como hemos visto, a pesar del distanciamiento, aparentemente abismal, entre la música de uno y otro grupo⁷⁶, en realidad tienen más cosas en común de lo que parecería en primer término, de las cuales, dos son indispensables para el objeto del que se ocupa el presente capítulo.

Una de ellas es el hecho de que ambos grupos hacen su música a través del formato *canción*.⁷⁷ La otra tiene que ver con el lugar de ambos grupos dentro de la industria. A pesar del discurso que manejan los integrantes de las dos bandas musicales, su música se corresponde directamente con lo que Umberto Eco llama “la canción de consumo”⁷⁸.

Aún cuando, en cierta forma, se diga con cierto grado de razón que la música de estos grupos corresponde a lo que se conoce como *música alternativa*, música que pretende presentar una alternativa diferente ante la invasión industrial en el campo musical; la verdad es que ambos reproducen las prácticas industriales de producción

⁷⁶ Los respectivos seguidores de cada uno de los grupos se sentirían poco identificados con la música del otro grupo. De hecho, los seguidores de “Curare” suelen atacar a la música de “La Grupa” esgrimiendo motivos tales como la poca fuerza o dureza en la música de esta banda, el poco compromiso social de sus letras, su carácter “comercial”, etc., mientras que los seguidores de la música tipo “La Grupa” suelen rechazar el Hard-core tipo “Curare” por considerarle música “ruidosa” y carente de sentido melódico-musical.

⁷⁷ En la tradición musical europea, se definía a la canción como una forma estándar de estructura A-A-B-C, cuya extensión, por lo general era, o bien de treinta y dos, o bien de sesenta y cuatro compases. Hoy en día, debido a la explosión industrial de la música *comercial*, se entiende de manera generalizada a la canción como un formato de interpretación vocal de forma libre; es decir, canción es cualquier pieza musical que sea cantada.

⁷⁸ Eco, Umberto. Op. Cit., p. 267

y consumo de *la canción de consumo*; solo que cada grupo lo hace con una orientación diferente, ya que su público objetivo es distinto, tanto por motivos del posicionamiento socioeconómico, cuanto por el hecho de que hoy en día existe aquello que denominaremos la “especialización del consumo”⁷⁹.

De esto se desprende el eje de lo que se pretende probar en este apartado de nuestro texto: las implicaciones comunicativas de la música popular están dadas en función de sus características como canción de consumo.

De acuerdo con lo apuntado por Umberto Eco, una de las grandes interrogantes frente a la música de consumo, admitiéndola como producto industrial que busca satisfacer las demandas del mercado, es “si la producción industrial de sonidos se adapta a las libres fluctuaciones de este mercado, o no interviene más bien como plano pedagógico preciso para orientar el mercado y determinar las demandas”⁸⁰.

El planteamiento de esta cuestión se reviste de vital importancia para los efectos del presente trabajo, en la medida en la que es posible desentrañar la forma en la que la música popular se vale del “plano pedagógico” del que habla Eco para “orientar el mercado y determinar las demandas”; pues resulta evidente que ahí están asentadas las bases de los estudios a efectuarse en cuanto a música popular y sus implicaciones comunicativas. Es evidente que si la *canción de consumo* tiene el poder de “orientar al mercado”, lo hace a través de su dimensión comunicativa; el “plano pedagógico” del que nos habla Umberto Eco no es más que la aplicación práctica de la dimensión comunicativa de la música, en tanto lenguaje que es utilizado por la industria y el mercado para satisfacer sus necesidades de sostener el ciclo de oferta-demanda.

⁷⁹ Entendemos a la *especialización del consumo* como la división de la masa consumidora en pequeños grupos que “se especializan” en consumir bajo cierto tipo de parámetros específicos, lo cual ha generado la aparición de “culturas urbanas” que se definen a partir de tales parámetros. Por ejemplo, el movimiento “gótico”, en el Ecuador, constituye un grupo cultural que se define por el hecho de que sus miembros se dedican a consumir un solo tipo de ropa (siempre de color negro); un solo tipo de literatura; un solo tipo de cosméticos (que hace que tanto hombres como mujeres lleven los labios y las uñas teñidos de negro), un solo tipo de música (un cierto tipo de heavy metal, llamado gótico, cuya característica principal es la voz hiper-aguda de los cantantes), etc. En ese sentido, mucho de lo que en cultura se llama “alternativo” (música alternativa, televisión alternativa, cine alternativo, etc.) o “underground”, en realidad no es más que una mercancía dirigida a un grupo consumidor específico; lo cual hace cada vez más difícil distinguir lo que es verdaderamente alternativo de lo que no.

⁸⁰ Eco, Umberto. Op. Cit., P. 270

En ese sentido, la música popular no es tan sólo una mercancía, un objeto producto del trabajo que se inserta dentro del mercado para ser consumido; sino que además es un agente pedagógico-comunicativo a través del cual se moldea al mercado.

Lo interesante de este planteamiento son sus implicaciones socio-culturales. Al admitir la validez de lo expuesto anteriormente, prácticamente se está asumiendo un carácter “formativo” de la música popular. De alguna forma, al moldear al mercado, y determinar el modelo de oferta y demanda (lo que se debe consumir), se le estaría otorgando, a la música popular, una característica, hasta hoy, poco analizada: la de la música popular como instrumento que sirve para moldear a la sociedad.

Analicemos estas aseveraciones. La idea a partir de la cual hemos empezado a construir el discurso acerca de la “función formativa” de la música popular, tomada de Umberto Eco, corresponde al debate en torno a la *canción de consumo*, debate que el mismo Eco presenta en su texto y en el cual se contraponen dos visiones claramente diferenciables en este sentido. Por un lado, está la posición que postula a la música desde un punto de vista netamente artístico.

Desde esta perspectiva, la *canción de consumo*, y la música popular en general, pierde su valor en la medida en la que “es un producto industrial que no persigue ninguna intención artística”⁸¹; y es atacada desde ahí.

Desde esta visión, la música popular no es más que una mercancía que no exige nada por parte de quien la escucha, y lo único que hace es repetir modelos estructurales comunes a todas las canciones, de tal modo que quien los escucha no tiene que encontrarse frente a ninguna exigencia intelectual mayor a la que ha sido acostumbrado por la industria y los mass media.

Si trasladamos este argumento a la sociedad ecuatoriana actual, nos daremos cuenta de que las cosas no son tan graves. Sí, es cierto que la música popular, en el seno de la sociedad capitalista, se ha transformado en un objeto de consumo, en una mercancía. Ahora bien, si nos quedamos solamente en ese espacio del debate dentro

⁸¹ Idem., p. 270

del cual se busca los valores artísticos de la música popular, el serio problema al que nos veríamos enfrentados sería el de determinar qué es, o cuál es, el “arte verdadero” y qué no lo es.

Esto, para ser tratado en profundidad, debería ser tema de un trabajo completo, distinto al que estamos haciendo en este momento; sin embargo, y para dejar planteada la duda, debemos señalar lo siguiente: para entender el asunto de la repetición de modelos estructurales en la música popular, del modo que aparece en el libro de Eco, se puede usar una analogía televisiva cuasi universal: “El chavo del ocho”. Se puede decir que al ver los episodios de *El chavo...*, en realidad se está viendo el mismo episodio muchas veces, pues se mantiene la misma estructura narrativa y se muestran las mismas acciones y los mismos niveles de relación entre personajes, a través de situaciones diferentes.

A estos dos niveles de narración estructural de una historia, el italiano Omar Calabrese⁸² los llama “invariantes” a los unos, y “variantes” a los otros; y ambos corresponden a uno de los elementos centrales de la estética barroca: la repetición.

En el plano estrictamente musical, si analizamos una obra de J. S. Bach, por ejemplo, veremos que un alto porcentaje de ella no es más que las variaciones, en distintos niveles y diversas formas, de un solo motivo musical principal, generalmente constituido por no más de dos compases. Es decir, el mismo nivel de variación de una estructura que se mantiene exactamente igual a lo largo de diversas canciones, en el caso de la música popular contemporánea.

En ese sentido, ¿es válido, o mejor dicho, es lógico buscar una interpretación a la *canción de consumo* desde el punto de vista estético, cuando, ante una revisión tan superficial como la que aquí hemos hecho, evidentemente responde a una estética específica con sus respectivos precedentes históricos? He ahí una válida inquietud, ante la cual no estaría de más recordar que la importancia del arte está, en realidad, en la capacidad que éste tiene para

⁸² CALABRESE, Omar. *La era Neobarroca*, 1ª Edición, Ediciones Cátedra, Madrid – España 1989

...aparecer como la más patente expresión cultural de un pueblo, como el fiel reflejo de su cotidianidad en un espacio y un tiempo determinados, y, por ende, como uno de los pilares... sobre los cuales se erige su propia identidad...⁸³

Ahora bien, volviendo al tema que nos ocupa, al trasladar tal argumento a la sociedad ecuatoriana actual, nos daremos cuenta de que, al haberse diversificado los espacios de consumo (la “especialización del consumo” de la cual hablábamos antes), aquello de la repetición de estructuras preestablecidas ya no puede aparecer como una realidad total.

En el caso de “Curare” y “La Grupa” se puede evidenciar esto muy fácilmente. Sus estructuras, evidentemente, no son iguales. Mientras “La Grupa” se ajusta mucho más a una estructura parecida al antiguo “rondó”, “Curare” juega con estructuras mucho más impredecibles, apareciendo en su música, de manera más frecuente, elementos sorpresa constituidos por solos de guitarra o bajo, o secciones rítmicas contrastantes, etc.

Esto determina, por ejemplo, que mientras la música de “La Grupa” oscile entre los tres y cuatro minutos de duración, la de “Curare” se encuentre entre los tres minutos y medio y seis minutos de duración; lo cual rompe uno de los mitos de lo industrial en torno a la música, pues en teoría, no podría existir música comercial que dure más de cuatro minutos.

Las implicaciones inmediatas de esto dentro del público son, necesariamente, el hecho de que la música de “La Grupa” sea mucho más fácil de digerir que la de “Curare”, debido a que los mass media han acostumbrado al perceptor a asimilar el estándar. Sin embargo, ante la creciente popularidad de “Curare”, esto queda en entredicho, y valdría la pena preguntarse si no será más bien que quienes están detrás de los medios de comunicación tienden a tratar a su audiencia como un ser inferior al que es en realidad.

⁸³ LÓPEZ, Javier. Op. Cit.

De hecho, y para acabar de destruir los argumentos que se esgrimen en contra de la música popular desde la idea de “el arte”, el mismo Umberto Eco hace un ejercicio de análisis acerca de lo que produce la música de consumo en los oyentes, a partir de las funciones del arte planteadas por Charles Lalo⁸⁴; el resultado es que a la final no queda claro si es el arte es en realidad objeto mercantil de consumo, o la *canción de consumo* es, a fin de cuentas, arte.

Por el otro lado, se plantea en el texto de Eco el tema de la música en su dimensión comunicativa, y la función que cumple dentro de las sociedades. Es desde allí donde sustentamos nosotros la idea de la música como ente modelador de las sociedades. Tal cual la cultura.

El cómo, con qué métodos, y a través de qué herramientas logra la música ejercer su influjo dentro de la sociedad y el mercado, es algo que analizaremos en el siguiente apartado de este capítulo; sin embargo, nos adelantaremos a hacer un planteamiento que acaso resulte arriesgado pero que, en realidad, ha sido el objeto y la razón de todo este devaneo teórico en el que nos hemos visto inmersos en estas páginas: la música popular funciona como medio de comunicación en el contexto social, de manera independiente, sin que para ello necesite de los mass media tradicionales.

La música popular, vista desde este punto de vista, de implicaciones pedagógico-comunicativas, se asemeja, en sus características básicas, a los mass media; y además, cumple con funciones sociales muy similares a las que generalmente se le suele asignar a los medios de comunicación masiva.

En principio, dada su característica primaria de “orientar el mercado, y determinar las demandas”, se convierte, al igual que los mass media, en “el gran escaparate publicitario, estableciéndose como herramienta imprescindible del desarrollo comercial y económico”⁸⁵.

⁸⁴ Eco, Umberto. Op. Cit., p. 277

⁸⁵ ETENGABEKO, Ikaskuntza. Características y funciones de los medios de comunicación. Fecha desconocida. http://www.hiru.com/es/gizarte_zientziak/gz_00650.html

Es evidentemente un escaparate publicitario, y esto se lo puede observar en la frecuencia con la cual las figuras de la música popular son utilizadas por las marcas auspiciantes para funcionar como una especie de publicidad ambulante. De ahí que los eventos musicales y conciertos sean auspiciados por marcas como la coca cola, movistar, etc.; de ahí también que ciertas marcas de ropa auspicien el vestuario de ciertos artistas.

Otra característica que se les atribuye a los mass media es la de ser “generadores de nuevas tendencias sociales, desde las actitudes políticas hasta las normas o los valores, pasando por las modas o las necesidades de consumo”⁸⁶. Si analizamos la historia en función de los cambios sociales, nos daremos cuenta de que la música ha funcionado siempre como canal a través del cual fluyen los mensajes que de una u otra forma inciden de manera directa en el proceso de transformación social.

Ya habíamos mencionado este particular cuando hablamos de, por ejemplo, la función de la canción social de los años sesentas y setentas. También hemos analizado la capacidad que tiene la música para establecer modas y necesidades de consumo, a través de la correlación que se establece entre quienes emiten los mensajes musicales, y quienes actúan como receptores, generalmente pasivos, tal cual sucede con los mass media, en especial la televisión y los medios audiovisuales.

Por otro lado, los mass media “favorecen el intercambio de ideas, promoviendo el conocimiento de otras culturas y realidades y enriqueciendo y diversificando las realidades locales, edificando la llamada aldea global”⁸⁷. Esto sucede también a través de la música. Aquí es necesario hacer una distinción. Por un lado, todo el proceso que implica a la música de consumo corresponde a estas características mass mediáticas en la medida en la que la música está presente dentro de los medios de comunicación.

Pero por otro lado, el proceso de composición, grabación, comercialización y reproducción de la música existe, a nivel social, de manera independiente a los mass media. Por ejemplo, en el caso que nos ocupa, en el contexto nacional ecuatoriano,

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Idem.

“La Grupa” es una banda musical que goza de presencia dentro de los medios de comunicación. Sus miembros son bastante mediáticos; participan en los llamados “reality shows” nacionales, constantemente dan entrevistas a canales de televisión, etc.

En esa medida, su existencia social depende de los mass media. Mientras que, todo el movimiento cultural que genera el grupo “Curare” está apartado de los medios de comunicación; su existencia social está dada por los conciertos que ellos mismo organizan, por la aceptación social de la que gozan, la cual se ha desarrollado a través de su actuar musical únicamente, sin recurrir a medios como la televisión o la radio. En ese sentido, el impacto sociocultural directo es más efectivo dentro de las tribus urbanas que siguen a “Curare”; siendo entonces este grupo generador de esa diversificación de realidades locales atribuida a los mass media.

Por otro lado, en el contexto internacional, ambos grupos están en igualdad de condiciones, en el sentido de que ninguno de los dos tiene presencia en los mass media. Cuando “La Grupa” es invitada a participar en el festival FIMU en Francia, no llega a los franceses a través de los medios de comunicación, sino a través del actuar musical puro; del mismo modo que “Curare” al ser invitado al festival canadiense. En ese sentido, ambos promueven la cultura local mestiza en los ámbitos internacionales, aportando así con la diversidad de la aldea global; tal cual los mass media.

Este análisis de la música en tanto medio de comunicación puede ser abordado desde cualquier ángulo. Podemos hacer lo mismo utilizando la teoría funcionalista de Charles Wright, en donde tendríamos que la música de consumo puede ejercer la “vigilancia del entorno”, a través de la recopilación de información y la circulación de noticias, en la medida en la que éstas se encuentran contenidas en los mensajes de las letras de las canciones, etc.; también realiza “actos de correlación”, al interpretar la información y prescribir la conducta a nivel social; es decir, lo que antes habíamos analizado en torno a la generación de tendencias sociales, actitudes políticas y modas.

También cumple con la función de transmitir la cultura y la de entretener, evidentemente. He aquí las implicaciones comunicativas de la música, las cuales nos llevan a plantear a la música de consumo como un medio de comunicación alternativo, ya que cumple con las características y las funciones de los medios de manera independiente, y por tanto, puede ser utilizada como tal.

4.2 Música popular: más allá de la *industria cultural*

Al haberse planteado en este capítulo la categoría de “especialización del consumo”, se está aceptando de manera tácita que es prácticamente imposible que cualquier acción que se realice dentro de la sociedad contemporánea escape a las leyes de la oferta y la demanda. En el sentido del tema que nosotros estamos tratando, es decir el de la música popular, todo es mercancía; todo es consumible, y por tanto, todo entra dentro de la lógica de la llamada industria cultural.

Sin embargo, como hemos anotado en las páginas anteriores, la música de consumo no es sólo una manifestación estándar de las orientaciones que el mercado impone a las sociedades de manera homogénea e irreflexiva; si no que más bien, como hemos podido advertir de las reflexiones anteriormente realizadas, la música popular es capaz de moldear a la sociedad en tanto actúa a través de su carácter comunicativo-pedagógico, es decir, su característica de medio de comunicación social.

En ese sentido, podemos decir que la música popular es capaz de trascender su característica “industriocultural”. Un ejemplo de esto, a nivel teórico, es aportado por Umberto Eco, cuando habla de *la canción diversa*⁸⁸. Es decir, esa canción cuyas letras (o cuyos ritmos) se salen del estándar de la industria, estableciendo una marcada diferenciación en lo que se refiere a la canción tradicional de consumo.

Recordemos que tal fenómeno de *canción diversa* ya lo habíamos hallado anteriormente en la música de “Curare”: ritmos, variables, estructuras impredecibles. Ahora bien, lo importante de este fenómeno, más que lo distinta que pueda llegar a ser cierta música, es el valor de atención que le otorga el perceptor (el escucha, o el espectador de un concierto).

El carácter intrínseco de la canción de consumo, el cual le ha valido todos los ataques desde el punto de vista cultural, artístico, e incluso comunicativo, es el de la ligereza o liviandad (lo *light*).

⁸⁸ Eco, Umberto. Op. Cit., p. 272

Es decir que generalmente, dadas las características de estandarización de la canción de consumo, ésta no es utilizada para ser escuchada con atención como una forma de esparcimiento, sino que se la utiliza como un fondo sonoro, para llenar vacíos. O sea que nadie escucha realmente a la música con atención, sino que sólo se oye como ruido de fondo. Esto se debe a que el modelo de repetición estándar de los temas de la canción de consumo permanece cuasi invariable.

Aquí es donde cobra importancia la *canción diversa*. Desde la perspectiva de los grupos que estamos analizando, vamos a distinguir dos niveles de canción diversa: la letra y el género.

Cuando Umberto Eco nos habla de la canción diversa, lo hace desde el contexto de la Italia de los años sesentas, lo cual explica que su análisis se centre básicamente en las letras “que no hablan necesariamente de amor sino de muchas otras cosas...”⁸⁹ Esto es válido, y aplicado al contexto que nos ocupa a nosotros, encontraremos que tal afirmación se ajusta a los dos grupos musicales que son el objeto de nuestro estudio, en mayor medida a “Curare”, y en menor medida a “La Grupa”.

Sin embargo, la canción diversa lo es también en otro sentido: el género. Es decir que la diversificación de los géneros musicales exige de los escuchas un mayor esfuerzo de atención. El estándar de la industria gira en torno a dos ejes: la canción balada, y el pop/rock.

En ese sentido, aunque “La Grupa” puede responder a lo pop/rock en cuanto a estrategia de marketing, esta banda rompe con el esquema estándar al estar haciendo, en esencia, música nacional tomada directamente del folclor local. De ahí el carácter exótico que obliga al escucha a prestarle más atención; de ahí que surjan ritmos complejos (6/8 en lugar del estándar de 4/4); de ahí que se juegue con diversas sonoridades e instrumentaciones diversas, (marimbas, cununos, guasá, bombo tradicional, entre otros).

⁸⁹ Idem., p. 273

Evidentemente, esta característica se repite en “Curare”. En este caso, se sale de los estándares de la industria no solo a través de la diversidad de géneros, sino también a través de la complejidad de las estructuras internas de las canciones y de las múltiples sonoridades (bomba, bombo tradicional, quenás, charangos, rondadores).

Estas características con las que se definen ambos grupos, hacen de su música un conjunto complejo cuya audición no está destinada simplemente a ejercer la tarea de relleno. De hecho, en muchos casos, para apreciar la música de estos grupos es necesario escucharla con atención, de lo contrario, resultan ruidos un tanto molestos, sobre todo para aquellas personas cuyo sentido estético ha sido moldeado por los estándares de la industria.

En el apartado anterior habíamos dicho que era necesario establecer cómo la música popular ejerce su influjo dentro de la sociedad y el mercado. Lo anotado anteriormente en relación a la canción diversa es una de las formas en la que lo hace. Es decir que cuando la música popular exige un esfuerzo diferente al acostumbrado por parte de quienes oyen, los mensajes contenidos en esta música resultan altamente efectivos, y necesariamente van a repercutir en la sociedad (habíamos hablado, por ejemplo, de la canción latinoamericana en el contexto de la década de los setentas).

Ahora bien, el mercado puede ser moldeado de la misma forma; es decir que éste puede ser dirigido por la música. Umberto Eco establece que los representantes de la *canción diversa* a los que él se refiere “han influido más de lo que generalmente se cree en las costumbres musicales”⁹⁰; de tal modo que se ha establecido lo que él llama un “filón” de la canción diversa. Es decir que, las masas exigirán de la industria cada vez más este tipo de canción, un poco más difícil de tolerar que el estándar.

De hecho, el influjo de la música popular en el mercado no se queda únicamente allí. Durante la última década, a nivel mundial se ha generado la masificación de la piratería en la producción de la música de consumo.

⁹⁰ Idem.

Las causas que dieron origen a este fenómeno son varias, pero la más trascendental es el hecho de que los precios de producción de un disco son extremadamente bajos en relación con su precio de distribución y comercialización dentro del mercado; y éstos precios de comercialización no son proporcionales al nivel de vida de la gente en la mayoría de los países de América Latina.

Esto, junto a la masificación de las tecnologías que permiten la fabricación en masa de discos “falsos”, ha generado un movimiento de piratería musical que si bien es cierto perjudica a la industria del disco (en el Ecuador quebró *Tower records*, una de las cadenas internacionales de venta de discos, debido, entre otras cosas, a su incapacidad para competir con la venta de discos piratas); favorece a la rápida difusión de música “diferente o diversa” por canales no convencionales.

En ese sentido, los vendedores de música pirata se han convertido en los nuevos canales de distribución y difusión de música, por encima de la industria tradicional, lo cual ha favorecido a la explosión de varios grupos musicales, y un sinnúmero de canciones y música en general que se salen del estándar de la industria. A saber: Curare, Los guambras cholos, La Grupa, Alex Alvear, Rarefacción, entre otros.

De hecho, al principio de su carrera, “Curare” utilizaba la venta de demos “piratas” como estrategia de difusión, lo cual llevó al grupo a posicionarse dentro del mercado.

Por otro lado, otra de las formas a través de las cuales la música popular influye sobre la sociedad son los conciertos y las presentaciones en vivo.

Es a través de los conciertos que los grupos pueden tener una comunicación totalmente directa con el público; en un concierto se comunica mucho más que a través de un disco; se pueden decir cosas que no están necesariamente contenidas en una canción; se establece una estética a través del vestuario, que muchas veces dice más que la música propiamente dicha; se entabla un circuito comunicativo entre la banda y el grupo, el cual está determinado por una variedad de elementos que van desde la disposición de los músicos en el escenario y el escenario mismo (proxémica), hasta la confianza con la que los músicos se dirigen a su público, como

si no estuvieran dirigiéndose a un grupo anónimo de espectadores, sino más bien a un grupo de viejos amigos.

También se establece una comunicación desde la perspectiva de la preparación del concierto, la selección de canciones, la preparación del “show” que verá el público espectador; es decir que, en términos estrictos de la puesta en escena, se conforma una suerte de guión y se define una curva dramática en la cual se da una importancia capital a la canción de apertura del concierto y la de cierre; la forma del cierre, lo que se dice, lo que se hace, lo que se ve, etc.

Además, se le da mucha importancia al mensaje que contienen las publicidades del concierto, y el trabajo conjunto que se hace en esta fase publicitaria con los mass media; lo que se difunde por radio, televisión, medios escritos, Internet, etc.

En el caso de “Curare”, por ejemplo, esto se demuestra de manera bastante evidente: durante el festival quiteño llamado “Fiesta de la Música”, organizado en el año 2006 por la Alianza Francesa, “Curare” preparó un show cuyo objetivo directo era el de dar a conocer las tradiciones andinas prehispánicas, de acuerdo con las fechas del festival.

De este modo, al coincidir el festival con las festividades de San Juan (finales del mes de Junio); se estableció que el concierto de “Curare” sea precisamente el día 24, fecha en la que se celebra el Inti Raymi, celebración al sol, en la provincia de Imbabura⁹¹.

Durante el concierto, además de tocar varios temas del género sanjuán (música imbabureña que tradicionalmente se baila en las fiestas del Inti Raymi), se incluyó en

⁹¹ Durante el solsticio de invierno el sol se halla en su punto más distante de la tierra. A partir de entonces comenzará a acercarse despacio, alargando los días y acortando las noches, marcando el renacimiento simbólico de la luz. En el caso de los andes incaicos, en el hemisferio sur, el solsticio de invierno ocurre entre el 24 y el 25 de Junio; y la celebración se llama Inti Raymi.

El cristiano afán por santificar ritos paganos, llevó a nuestros católicos conquistadores a disfrazar al Inti Raymi de otra cosa, sobreponiéndole la fiesta de San Juan, acabando para siempre con tradiciones prehispánicas, cuyo eco apenas si podemos percibir a través de sanjuanes y sanjuanitos: música imbabureña típica de estas fiestas.

el show la danza tradicional de “Diablo Uma”, personaje representativo de la fiesta del 24.

Las sonoridades, el juego de luces, los bailarines, los trajes típicos, el discurso de los músicos (en la presentación, el vocalista empezó diciendo: “estamos de *sanjuanés*”), y en fin, todo el espectáculo preparado para ese día necesariamente estableció una relación directa con el público, cumpliendo de este modo la música, la función pedagógica de la que antes hablábamos, al dar a conocer al público quiteño de clase media las tradiciones de su entorno andino, y difundiendo así la cultura de lo mestizo.

Como podemos ver, los alcances de la música popular van mucho más allá de la industria cultural; son un medio de transmitir tradiciones y cultura; tal como en principio, en períodos históricos anteriores a la modernidad, sucedía con el folclor popular. A través de ella se crean modelos estereotípicos que facilitan la identificación social, se reproduce la cultura en un ciclo constante de renovación, a través de los ritos contemporáneos —como el concierto—, por tanto, la cultura se mantiene en un proceso de constante renovación y transformación, proceso del cual es partícipe el individuo miembro del grupo social.

De alguna manera es necesario establecer que la música popular de hoy, siempre mediada por el mercado y las características y las prácticas del consumo, es la manifestación viva del folclor en la posmodernidad; y como tal, juega un papel muy importante (si no trascendental) en la configuración de las culturas e identidades, en la definición de las características locales, en la construcción de las sociedades, en el establecimiento de las prácticas de consumo, etc.

4.3 Fusión musical: la música como estrategia de comunicación alternativa

De acuerdo con Rosa María Alfaro, la comunicación alternativa está constituida por "proyectos diversos de comunicación, cuyo signo fundamental ha sido el ser diferentes y opuestos al medio comercial".⁹²

En las líneas anteriores hemos analizado de manera breve las similitudes que existen entre los medios de comunicación masiva tradicionales y el proceso de la música popular en lo que se refiere a sus alcances como medio de transmisión de información y de canal de flujo de comunicación de doble vía; es decir, que en cierta forma, el proceso musical, en tanto música popular o de masas, podría llegar a ser considerado como una forma o medio alternativo de comunicación.

Aquí hay que hacer ciertas puntualizaciones, para delimitar de manera clara los alcances comunicativos de la música popular, y dejar establecidas algunas pautas de acción, basadas en la experiencia de lo sucedido con la música de los grupos que nos han servido como objeto de estudio a lo largo de este trabajo.

En principio, es necesario insistir en lo que ya se había dicho en la introducción del presente trabajo: la propuesta que aquí se hace en lo referente a la música popular como medio de comunicación alternativa dirigida hacia el desarrollo social, es apenas una base muy general cuyo fin es dejar un antecedente teórico a ser desarrollado a través de proyectos e investigaciones posteriores.

Uno de los grandes problemas con los que se ha tenido que enfrentar la presente investigación es la falta de bibliografía especializada en lo referente a la relación entre música y comunicación, y sobre todo, música y medios de comunicación.

Es necesario ampliar un poco la idea de medio alternativo. Para empezar, debemos tener muy claro cuál es el rol de los medios de comunicación en la sociedad actual, y entender cómo actúan dentro de ella.

⁹² ALFARO, Rosa María. Op. Cit., p. 49

Uno de los lugares comunes a los que se suele apelar al hablar de ellos es el hecho de que los medios ejercen un poder sobre la sociedad creando modelos de vida, estereotipos y estándares a seguir a partir de los cuales se construye y se reconfigura el actuar social contemporáneo.

Este tema ha sido objeto de amplios debates dentro de los círculos de discusión que sobre comunicación existen. Por un lado, los defensores a ultranza de los mass media defiende los intereses de éstos en tanto empresas, cuyo negocio está en “darle al público lo que éste quiere”.

Por el otro, están quienes se han encargado de satanizar a los medios de comunicación masiva, aduciendo que éstos no le dan al público lo que quiere, sino que, al contrario, han moldeado los gustos de los perceptores en función de lo que los medios le presentan, convirtiendo a las masas en entes poco reflexivos y acríticos respecto a lo que los medios les presentan; entonces, la gente elige ver un tipo de programación porque no tiene opción, y es a eso a lo que ha sido acostumbrado a través de los medios.

Si trasladamos este argumento al campo de la música, tendríamos que decir que tanto la radio como la televisión serían los “culpables” de que la gente tienda a escuchar esa *canción gastronómica* o *canción de consumo* de la que hablaba Eco, la cual no exige mayor esfuerzo intelectual por parte del público perceptor.

En realidad, una de las cosas que se deben tener claras frente al tema de los medios de comunicación es que éstos, al igual que cualquier otro ente social, funcionan a través de un ciclo de doble vía.

Es decir que si bien es cierto, por un lado los medios de comunicación moldean los gustos, las opiniones y las preferencias del público al que se dirigen; todo esto teniendo en cuenta que, efectivamente los medios de comunicación funcionan a manera de empresa que vende un producto, con grupos objetivos a los que dirigen su programación (o publicación).; por el otro, los medios de comunicación le dan al público lo que éste quiere ver, basados, evidentemente, en los estándares de consumo

informativo que los mismos medios de comunicación han generado dentro de la sociedad.

En realidad es un ciclo de ida y vuelta bastante complejo. Consumimos lo que nos dan los medios porque no nos dan otra cosa, pero ellos no nos dan otra cosa porque nosotros consumimos lo que consumimos, y en este juego circular de continua retroalimentación, ambas posturas frente a los medios tienen su porcentaje de verdad.

Probablemente uno de los criterios más acertados con respecto a esto sea el de Rosa María Alfaro, cuando dice que:

... Los medios existen porque existe una sociedad de masas con niveles de industrialización, inscrita en las leyes del mercado, cuya complejidad requiere de espacios de intercambio... para poder así construir o consolidar los consensos de poder...medios y sociedad actual se corresponden y se influyen de manera compleja, mutuamente⁹³.

De esto se desprende que uno de los papeles más importantes que cumplen los medios dentro de la sociedad actual es el de actuar como ente articulador de las diversas realidades en el contexto global, estandarizando ciertos sentidos de la realidad, a través de la creación de estereotipos.

La realidad de la globalización, en este sentido, es una realidad de doble escalón en donde el primer escalón está hecho con las realidades locales particulares de cada región; mientras que el segundo escalón está conformado con los estereotipos globales que muestran los medios de comunicación, los cuales cumplen un papel específico, que es el de unificar y articular las diversas realidades, sin mezclarlas ni confundirlas.

Solo así, desde esta perspectiva podemos entender por ejemplo, que a lo largo y ancho de toda la región andina la misma hamburguesa del Mc. Donald's conviva con la forma de comer local, tan diferente para cada región. Lo cual quiere decir, que la

⁹³ Idem., p. 39

realidad global no anula a las particularidades locales, por que tal “realidad” global es un artificio creado por los medios; necesario para que exista la sociedad tal y como la entendemos, pero artificio al fin y al cabo.

Ahora bien, en este contexto, ¿Qué se entiende por medio de comunicación alternativo? Si nos remitimos al concepto que nos brindó Rosa María Alfaro al principio de este apartado, tendríamos que llegar a la conclusión de que no existen los medios de comunicación alternativos, pues, como hemos visto, en la sociedad global- industrial actual no se puede estar totalmente opuestos o ser totalmente diferentes al medio comercial.

Ya habíamos visto, al principio de este capítulo, que la idea de lo alternativo como opuesto a la industria y al mercado no existe en realidad, y que se diluye en la diversidad de grupos “target”, en aquello que nosotros hemos denominado *especialización del consumo*.

Afortunadamente, es la misma Rosa María Alfaro quien nos da una pauta válida para entender mejor a los medios alternativos. En su texto “Una comunicación para otro desarrollo”⁹⁴, la autora desarrolla una crítica, en el apartado referente a los medios de comunicación, contra la idea que, de alguna forma subsiste hasta hoy, de que “la industria es un instrumento espeso de deshumanización”, y la tecnología “un oscuro aliado del capitalismo”⁹⁵.

Es verdad, esta ha sido una idea bastante arraigada entre quienes han intentado establecer medios comunicativos distintos, convirtiendo lo “alternativo” en sinónimo de “factor cuestionante de carácter más ideológico que de desarrollo”⁹⁶.

En el destierro de esta idea está ya el germen de los nuevos paradigmas de lo alternativo, referente a comunicación. Hay que tener en cuenta que la comunicación, y por ende los medios en general, deben enfocarse de manera directa en la hacia la

⁹⁴ Alfaro, Rosa María. Op. Cit.

⁹⁵ Idem., p. 49

⁹⁶ Idem.

comunicación como proceso de relación con el perceptor, y “en interacción con un a realidad sociocultural y política compleja, difícil de transformar...”⁹⁷.

Al decir que el énfasis de la comunicación debe estar apuntado hacia la relación con el perceptor, y la interacción con el contexto, estamos afirmando de manera directa que, el papel de lo alternativo en comunicación debe estar definido en dos niveles diferenciables, pero complementarios: el primero, es el de lo alternativo en comunicación como la búsqueda de la afirmación y reafirmación de las realidades locales diversas dentro de su mismo entorno, para que, a través de dicho proceso, los individuos tengan la capacidad de reconocerse como miembros de una sociedad particular, logrando así definir de manera concreta las identidades locales para que éstas sean capaces de establecer por sí mismas cual es su lugar dentro del proceso globalizante.

El segundo se refiere a presentar una mirada alternativa, o sentidos diversos, de esa realidad local ante el resto de realidades que se configuran dentro de la aldea global. Habíamos visto que los mass media cumplen con la función de articular las diversas realidades para que puedan coexistir dentro del contexto de lo global.

Pues bien, junto a ellos, se hace necesaria la aparición de medios alternativos, que surjan de lo local para presentar las realidades locales ante el mundo desde otra perspectiva, ya no desde la mirada del estereotipo globalizante, sino desde la óptica de lo diverso-local.

Ahí precisamente radica la importancia de la música fusión. Aquella que es capaz de producir los dos niveles de comunicación alternativa, al menos en su perspectiva ideal: lo local no folclorizante (sanjuanito, albazo, pasillo, bomba, marimba) junto a lo global estereotipado (la canción de consumo, el pop/rock, a música popular). Desde allí es posible mirar las distintas realidades.

Recordemos, eso sí, que dadas las circunstancias de la realidad actual, nunca podremos confundir lo alternativo con aquello que se sale de la lógica mercantil o de

⁹⁷ Idem., p. 50

la industria; eso es imposible, en la medida en que la industria y el mercado han logrado acaparar casi todos los espacios de la vida cotidiana de una forma bastante sutil.

Entonces, no debemos darle la espalda ni al mercado, ni a la industria, ni mucho menos a la tecnología; en el proceso de cambios y constantes transformaciones a los que se someten a diario tanto la cultura como las sociedades, es necesario asimilar los paradigmas de dichas transformaciones para poder utilizarlos a favor del desarrollo local. En Europa, la imprenta fue el paradigma tecnológico que dio paso a la modernidad.

En América Latina, los medios de comunicación deben cumplir ese rol, para poder sobrevivir con dignidad al proceso posmoderno. Hay que aprender a leer las imágenes (desde la perspectiva de los medios audiovisuales); pero también hay que aprender a leer todas las manifestaciones comunicativo-culturales que aparecen hoy en día, a la luz de lo alternativo, en función de lo local, y de la reactualización de las identidades.

Desde esta perspectiva, es válido entonces el plantear a la música como un medio de comunicación alternativo. Ya habíamos visto en este mismo capítulo que el proceso musical, en sí mismo, es capaz de cumplir con sus requerimientos comunicativos sin necesidad de subordinarse a los mass media.

Recordemos que dadas las características comunicativas que, no sólo la música, sino toda forma de arte posee, es posible construir procesos comunicativos con finalidades y objetivos claros a partir de cualquier forma de arte.

De hecho, en el caso que nos interesa, que es el del reconocimiento de la cultura mestiza a través de la identificación de los individuos con su entorno, existen precedentes que reafirman esto que hemos dicho del arte. “La música y la literatura han apoyado procesos de integración étnica en momentos difíciles en Brasil”⁹⁸, nos cuenta Rosa María Alfaro, al tiempo que reconoce la importancia de la música en los

⁹⁸ Idem., p. 41

procesos de identificación al afirmar que “Los jóvenes apasionados por la música, han utilizado algunos géneros (musicales), dependiendo de lugares y sectores, para diferenciarse de los adultos...”

Cuando hablábamos de la puesta en escena de los grupos musicales que hemos estado analizando, decíamos que ésta tenía una lógica de construcción, que incluye una curva dramática y un porqué de todo, desde el posicionamiento y la ubicación sobre el escenario, hasta el porqué de las canciones de apertura y de cierre de un concierto.

Desde la perspectiva de la semiótica del espectáculo, el carácter intrínseco de la puesta en escena es la de actuar “como instrumento de representación”⁹⁹; y esta característica de representación es lo que igualan a la puesta en escena, ya sea hablando de cine, teatro, o un concierto musical.

De ahí que, cuando pensamos en lo que se ve en los medios audiovisuales de comunicación, lo que se ofrece “sirve para pensar la vida propia, reconocerse en las imágenes y datos, comprenderse y compararse...”¹⁰⁰, además de las implicaciones que tienen que ver con el reconocimiento del “yo”, tanto el “yo” individual, cuanto el “yo” social o colectivo.

De ahí que a través de la dialéctica medios de comunicación/sociedad, se logre establecer (o formar) “gustos, valores...”¹⁰¹, y se logra “relacionarse con lo nuevo y lo moderno frente a lo tradicional y muchas otras operaciones claves para definir identidades y relaciones sociales”¹⁰². Esas son, también, las funciones del espectáculo en lo referente a la música.

A lo largo de este texto hemos podido apreciar el trabajo de los grupos musicales “Curare” y “La Grupa”. Si bien trabajos concebidos desde dos perspectivas distintas, ninguna de ellas con intencionalidades directamente comunicativas, hemos visto que

⁹⁹ BETTETINI, Gian Franco. *Producción, significante y puesta en escena*. 1ª Edición. Lumen, Barcelona – España 1977., p. 146

¹⁰⁰ Alfaro, Rosa María. *Op. Cit.* Pág. 40

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Idem.

ambos grupos han logrado establecer un proceso real de identificación local, en el contexto del mestizaje, a través de un proceso de por sí comunicativo.

La idea que hemos pretendido fijar a lo largo de este texto, sin el afán o la ostentación de resolver el asunto de una vez por todas, ha sido la de plantear una forma distinta de comunicar, cuyo propósito apunte hacia la explotación consciente de las implicaciones comunicativas que ya tiene la música popular pero cuyos resultados, hoy por hoy, no son más que meros "efectos secundarios" e inconscientes debido a que la utilización del recurso musical, a pesar de su capacidad de mover masas de gente a gran escala, ha sido dirigido básicamente hacia la finalidad del entretenimiento.

No queremos dar la idea de que esto implica el divorcio de la música popular con su finalidad de entretenimiento, ni mucho menos pretender darle la espalda al proceso productivo y a la circulación en el mercado de la música popular.

Simplemente hemos pretendido dejar establecido el hecho de que, a través de un planteamiento serio, un estudio investigativo más profundo, que incluya proyectos piloto y procedimientos de medición, es posible utilizar los recursos a través de los cuales se mueve a las audiencias colectivas de la sociedad contemporánea, como por ejemplo la música popular, con fines pedagógico-comunicativos, que apunten, en el caso de las identidades, a crear una conciencia cultural, es decir, un proceso a través del cual los individuos sean capaces de reconocerse a sí mismos dentro de el grupo social al que pertenecen —en este caso, al mestizo ecuatoriano—; como efectivamente se ha logrado en cierta medida, y dentro de los grupos “target” correspondientes, con la música de “Curare” y “La Grupa”.

CUARTO CAPITULO

5 CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Al principio de este texto se había planteado una interrogante a ser contestada con respecto al tema de la cultura, y la validez de la categoría “aculturación” dentro del actual contexto de la globalización, y la aparente homogenización del actuar social en tanto cultura.

Después de haber realizado el análisis, desde la perspectiva de la comunicación, del devenir artístico-musical de los grupos “La Grupa” y “Curare”, teniendo en cuenta el contexto socio-cultural dentro del cual se desenvuelve su trabajo, es decir, el grupo mestizo del Ecuador, principalmente de clase media y media-alta, creemos que estamos en capacidad de dar respuesta a tal interrogante, a través de las conclusiones que arroja el análisis.

- **La cultura mestiza existe, no sólo como el resultado de un hecho histórico de mezcla genética, sino además como producto del bombardeo informativo que a través de los medios de comunicación ha permitido establecer contacto con otras formas de ver el mundo es decir, con otras culturas.**

En las primeras páginas habíamos hablado de la tendencia de los mestizos ecuatorianos hacia la negación de la propia cultura a través de prácticas individuales conscientes.

Sin embargo, aún cuando a nivel consciente el ecuatoriano común se avergüence de su filiación socio-cultural, la realidad de la práctica social en el marco de la cotidianidad muestra que la realidad cultural del mestizo ecuatoriano se muestra de manera expresa en el actuar social.

Ahora bien, en general, cuando se habla de aculturación, se hace referencia al proceso social a través del cual un pueblo, o un grupo determinado, adquieren una nueva cultura, ajena a la suya, a expensas de la cultura propia.

Es decir que hablar de aculturación, en el caso de los mestizos ecuatorianos, supondría que los miembros del grupo social del que se habla dejan de lado toda su filiación cultural, es decir, que se despojan por completo de las características específicas que los determinan como mestizos, todo el bagaje histórico, todas las manifestaciones materiales, para asumir otras características, otra historia y otros productos que los definan como una cultura diferente.

Desde la perspectiva que hemos planteado en el primer capítulo de este texto, nosotros asumimos que la cultura se mueve, cambia, se transforma, a través de un proceso de enriquecimiento del cual son parte importante las relaciones que se establecen con otras culturas, las cuales dan lugar a distintos tipos de mezcla.

Por tanto, vemos que la “aculturación” no aplica en este caso. Y en realidad, esta categoría no aplica en ningún caso. A través de la experiencia de la identificación y definición de la cultura mestiza en el Ecuador a través de uno de sus productos y, a la vez, elemento constitutivo como es la música, hemos podido darnos cuenta de que la esencia cultural de un pueblo no se pierde debido a la asimilación de elementos culturales distintos, ni por vía de la imposición por la fuerza, ni tampoco por la asimilación voluntaria de otras prácticas culturales distintas.

De hecho, la sociedad contemporánea, productora y producto de la tan nombrada globalización, está constituida, como hemos podido evidenciar en el capítulo anterior, por dos realidades paralelas que coexisten sin que la una niegue a la otra, es decir, por un lado la realidad local, y por el otro la realidad global estereotípica creada por los medios de comunicación masiva, que se han constituido en el vehículo a través del cual se forja nuestra sociedad actual.

En ese contexto de la contemporaneidad globalizada, la idea de “aculturación” no es más que un arcaísmo teórico, una categoría que ha perdido vigencia ante la realidad actual.

Por eso es que nos hemos atrevido a afirmar que la cultura mestiza no se reduce a la idea de la mezcla étnica de dos mundos distintos que se encontraron debido a una

casualidad histórica a fines del siglo XV, sino que es el producto de el “bombardeo informativo” propiciado por los Mass Media.

Como hemos visto, las particularidades locales no son anuladas por los estereotipos globales. De las particularidades locales encontradas en la población mestiza de nuestro país, se compone la cultura mestiza ecuatoriana.

Tales particularidades están presentes en todos los niveles de la cotidianeidad: en la forma de hablar, es decir, a nivel del lenguaje hablado, en el tipo de música que nos identifica, en el tipo de productos que se consume, en el estilo de vida que tenemos los mestizos y que nos identifica como tales por encima de las propias individualidades.

Pero no solo en esos niveles, sino además, en los niveles de la cosmovisión. Como hemos podido darnos cuenta a través del análisis de las canciones de “Curare” y “La Grupa”, en la cosmovisión del mestizo ecuatoriano todavía persiste la veneración a la tierra como la madre de todo lo que existe; y por extensión, la veneración a la mujer en su rol de madre y generadora de vida.

Todas estas particularidades culturales son puestas en evidencia por los grupos que nosotros hemos analizado a través de su música.

La presencia de instrumentos prehispánicos tales como el rondador y la quena, o aquellos de raíz africana, junto a los instrumentos de raíz europea como la guitarra, el bajo, y los tambores, los cuales han sido modificados por las tecnologías surgidas en occidente, son la prueba más tangible de que, más allá de la riqueza y la diversidad cultural de la que tanto se habla con relación a la población ecuatoriana, existen elementos comunes que nos unen a todos los mestizos dentro de un denominador común, que es el de la cultura, esa cultura que es producto de la mezcla de diferentes elementos, pero que dentro de nuestro territorio existe como algo específico y único.

Entonces, el verdadero problema de los mestizos ecuatorianos no es el de la aculturación, sino más bien el de la falta de lo que nosotros hemos denominado la “conciencia cultural”.

Esto de la “conciencia cultural”, no es más que el proceso a través del cual los individuos, miembros de un grupo socio-cultural determinado, saben de manera consciente que pertenecen a tal grupo, y que su relación con los otros individuos miembros del mismo grupo está dada por las características comunes que le dan al grupo unidad y que lo preparan de manera sólida para presentarse ante el resto del mundo como un ente social único e irrepetible.

Es decir que, en última instancia, la conciencia cultural implica necesariamente la identificación de los individuos con su cultura, y la aceptación de esta como algo válido frente al resto del mundo.

Entonces es esta conciencia cultural la que no existe, y la que debe ser creada a través de prácticas comunicativas tendientes a poner en evidencia a la cultura mestiza para que los ecuatorianos, en lugar de buscar negarla, se reconozcan en ella y la reproduzcan con satisfacción y sin complejos.

Como hemos visto, una de las formas a través de las cuales se puede hacer esto, es a través de la música. De ahí la siguiente conclusión:

- **La música es un lenguaje a través del cual es posible articular varios tipos de discursos, y por tanto, se puede establecer comunicación a través de ella.**

Como pudimos ver a lo largo de todo el texto, la música es un elemento que comunica. De hecho, ya en el primer capítulo demostramos, desde la teoría del lenguaje y a través de la hermenéutica, que la música constituye un lenguaje en sí misma.

Al ser la música un lenguaje, es posible explotarla como tal para ampliar sus alcances en materia de comunicación.

Hasta hoy, la música ha sido vista nada más que como un elemento de entretenimiento, diversión y esparcimiento.

Al admitir que la música es un lenguaje con características y alcances comunicativos muy amplios, nos damos cuenta de que la idea de la música como mero entretenimiento implica reducir en mucho las posibilidades que ofrece ella ofrece.

Es necesario volver a insistir en el siguiente punto: cuando aquí hemos hablado de música, no nos referimos solamente a los sonidos que la conforman, sino que hemos ampliado el concepto hacia todo el proceso de producción, circulación y consumo que envuelve a la música.

Aún cuando, al definir en el primer capítulo primero a la música como lenguaje, la cotejamos con el habla para llegar a esta conclusión, no podemos negar que todo el actuar social que se genera alrededor de la música tiene una carga comunicativa muy grande que complementa en gran medida al discurso estrictamente musical.

Entonces, para poder aprovechar al máximo las posibilidades y los alcances comunicativos de la música hay que tener en cuenta a la música en otros planos además del sonido: la música como mercancía, la música como producto cultural, la música como espectáculo, la música como generador y trasmisor de estereotipos, etc.

Además, hay que tener en cuenta que el mensaje que se comunica a través de la música siempre va a estar complementado con una parte gráfica y visual de la cual no se puede disentir, que va desde la forma de vestir de los músicos, hasta los dibujos y la parte gráfica que suele acompañar a los discos, afiches, conciertos, etc.

Prescindir de estos elementos, sería tanto como prescindir del complemento no verbal cuando la comunicación se establece a través del habla.

Podemos poner un par de ejemplos bastante claros dentro de nuestro tema. En el caso de “Curare”, el logotipo del grupo, que ha sido usado como portada de su álbum “Radical Acción” (Ver anexo V), muestra a dos serpientes que se unen a través de sus colas enroscadas entre sí, las cuales se abren en una serie de cintas de tejidos con motivos indígenas, dos de las cuales muestran los brazos de una guitarra y un bajo respectivamente, mientras que la cinta central se convierte en una quena cuyos huecos se encuentran adornados cada uno con un dibujo de una hoja de marihuana.

La parte delantera de las serpientes encierran el nombre de la banda —Curare— escrito en rojo. Todo en un fondo negro.

En ese logotipo está todo: en las serpientes, una verde y otra roja, está contenido el sentido nacional del grupo al integrar el elemento oriental de la selva; además, encierra el contenido del nombre del grupo, ya que la palabra “curare” es la que denomina a un veneno que se usa en las selvas del oriente para envenenar las flechas de los nativos.

En las cintas está contenida toda la idiosincrasia andina, aquello que nos suele representar en el extranjero. Imposible evitar la referencia a los textiles otavaleños y su amplia presencia a nivel mundial.

En los instrumentos está el elemento de la fusión: la guitarra y el bajo eléctricos junto a una quena; el encuentro de dos formas de ver el mundo en una sola. Y en el fondo la mezcla de colores, el rojo sangre del nombre y el negro del fondo hacen referencia al rock metal.

Como podemos ver, basta con hacer una observación superficial del logotipo de “Curare”, para comprender de qué va su música, incluso antes de escucharla.

En el caso de “La Grupa”, el diseño de la portada de su disco homónimo es mucho más decidor en lo que se refiere a la identidad: se trata de un mapa en alto relieve del Ecuador (Ver anexo VI).

Lo importante de reconocer a la música como un lenguaje independiente, es saber aprovechar sus alcances comunicativos de la mejor manera posible. A partir de esta idea se pueden organizar talleres, o grupos musicales cuya finalidad específica sea la de la investigación musical en su dimensión netamente comunicativa. De ahí a la estructuración de estrategias comunicativas a través de la música hay un solo paso.

Por lo tanto, la idea del presente trabajo ha sido la de dejar abonado el terreno de la investigación, con un sustento teórico de base, para que se puedan desarrollar futuros proyectos con estas finalidades.

- **El proceso de mestizaje y de transformación cultural no termina, y se mantendrá como un proceso vigente en la medida en la que el proceso de globalización y las nuevas tecnologías de la comunicación sigan favoreciendo la constante interrelación de las diversas culturas que pueblan el mundo.**

El mestizaje apareció, en principio, a través del contacto físico entre dos etnias distintas. En ese sentido, el paradigma del mestizaje ha sido siempre que surgió a partir del encuentro de los españoles que llegaron a América en el siglo XV con los nativos de estas tierras.

Sin embargo, la mezcla cultural no se la inventaron ellos; ésta fue una condición esencial para el proceso de vida de los distintos pueblos a nivel mundial. Si las distintas culturas no se hubieran encontrado y asimilado mutuamente, los griegos no habrían podido desarrollar las matemáticas que descubrieron los egipcios, o Roma no habría llegado a ser el gran imperio que fue si no hubiera asimilado a la cultura griega.

Hoy en día, el proceso de encuentros y desencuentros raciales está dado, principalmente, por la difusión de los distintos estereotipos culturales que se generan a través de los medios de comunicación.

De no haber sido por los medios de comunicación, el rock and roll no hubiera llegado a nuestras tierras, y el trabajo que hemos realizado aquí hubiera sido imposible.

Este proceso de asimilaciones culturales y continuo mestizaje, es facilitado por los medios de comunicación, pero toma cuerpo a través del proceso de crecimiento del mercado y de la industria.

Así, por ejemplo, la industria gastronómica se encarga de llevar la comida de un país a otro, de una sociedad a otra, a través de las cadenas de restaurantes. La evidencia: en Quito han proliferado una serie de sitios de comida mexicana, chilena, árabe,

japonesa (sushi), etc. Este no es un fenómeno local, y se repite a lo largo y ancho del planeta. En Madrid, por ejemplo, hay varios sitios de comida ecuatoriana.

Hay que puntualizar el hecho de que el fenómeno migratorio es otra vía a través de la cual la mezcla cultural va tomando forma. Las migraciones de los colombianos desplazados por la violencia que han tenido que fijar su residencia en nuestro país inciden directamente en la continua transformación de nuestro modo de vida, entre otras cosas porque los colombianos residentes en nuestro país se convierten en una competencia laboral muy dura, ante la cual los ecuatorianos deben enfrentarse cambiando su *modus operandi* laboral.

Lo mismo sucede al contrario. Los migrantes ecuatorianos que han ido a países tales como Italia, España o Estados Unidos, entre otros, enriquecen a nuestra cultura con la que ellos traen desde los países en los que han fijado su residencia, y a su vez, transforman la cultura de cada uno de esos países a los que ellos han llegado.

La música y las manifestaciones artísticas son otra vía a través de la cual una cultura local se da a conocer alrededor del planeta e incide dentro de la cotidianidad del resto. Los ejemplos, en el caso nacional, son “Curare” y “La Grupa”, quienes, cada cual por su lado, han llegado a contextos internacionales dentro de los cuales han tenido bastante éxito. En principio, se modifican los hábitos de consumo de la gente ofreciendo una nueva mercancía.

Por otro lado, este proceso incide en la estética; hace veinte años era impensable que el estándar de estética musical a nivel mundial pudiera estar condimentado con tambores afro caribes, o gaitas colombianas, o cajones peruanos, o marimbas esmeraldeñas. Hoy en día, el estereotipo estético-sonoro mundial, aquel que gana su validez a través de los medios de comunicación y que pertenece a la realidad global articuladora de la que hablamos en el capítulo anterior, está plagado de sonidos nativos de corte latinoamericano. En esa línea, “La Grupa” y “Curare” constituyen un avance que surge desde el seno de nuestra cultura mestiza y que va desde lo local apuntando hacia lo global.

En este sentido, dado que la cultura está en constante transformación, es necesario establecer el hilo conductor de nuestra cultura mestiza, para no perdernos de vista ante la realidad global creada. Es necesario que, una vez creada esa conciencia cultural de la que hemos hablado, se mantenga a través de los canales que hoy por hoy refuerzan a los procesos sociales.

- **La música es un medio de comunicación en sí mismo, y como tal es capaz de funcionar de manera independiente de los Mass Media.**

Hemos visto, en el tercer capítulo de este texto, que la música como tal es capaz de funcionar como medio de comunicación.

Es decir que debido al desarrollo de la música en el contexto de la industria, la música se ha transformado en un fenómeno de masas, y como tal, puede trascender su capacidad intrínseca de lenguaje, para convertirse en un medio de comunicación de masas.

De ahí que nosotros pensemos que dejar a la música como un mero entretenimiento social es un error garrafal, puesto que implica una limitación atroz a las posibilidades musicales de la música.

De hecho, las tres funciones fundamentales de los medios de comunicación son: Informar, educar y entretener. Esto, solamente si asumimos que los medios de comunicación son de una sola vía. Hemos visto que no es así, y entonces las posibilidades se amplían.

Entonces, la música también puede informar y educar, además de entretener; pero junto con ello, dado que el proceso comunicativo no es unilateral, sino que implica un proceso de doble vía, también moldea a la cultura, moldea incluso al mercado, se puede convertir en elemento de integración social, entre otras cosas.

Queda como un deber de los teóricos de la comunicación el realizar estudios más específicos acerca de la música en su contexto comunicativo, y en su posibilidad de medio de comunicación, y de los comunicadores es deber el poner en práctica la

teoría, es decir, empezar a utilizar de manera práctica a la música con fines estrictamente comunicativos.

Lo que sí nos queda bastante claro es que este tema debe ser manejado con absoluta responsabilidad. Hoy en día, la educación de las personas recae, en un alto porcentaje, en los medios de comunicación.

Lamentablemente, los medios de comunicación tradicionales, al menos en nuestro país, no han llegado a comprender la gran responsabilidad que tienen delante suyo. Es necesario delimitar de manera clara hasta donde llega la “libertad de prensa”, y establecer una separación clara entre ésta y la “libertad de opinión y de pensamiento”.

Esto debe llevar al establecimiento de una legislación que regule lo que se dice y se muestra en los medios de manera efectiva. Y tal legislación debe abarcar a todos los medios por igual, desde los medios escritos hasta el Internet, pasando, evidentemente, por la música, siempre y cuando sea ésta utilizada con fines única y exclusivamente comunicativos.

Por eso se hacen necesarios posteriores estudios que lleven a desarrollar y ampliar el tema de la música como medio comunicativo. Se necesita que exista una clara diferenciación entre la música como arte puro, la música como mero entretenimiento, y la música como herramienta comunicativa, pues las restricciones no pueden aplicar para los tres casos; únicamente para el último.

6 BIBLIOGRAFÍA:

- ♦ ALFARO, Rosa María. *Una comunicación para otro desarrollo*. 1ª Edición, Calandria, Lima – Perú 1993.
- ♦ BETTETINI, Gian Franco. *Producción, significante y puesta en escena*. 1ª Edición. Lumen, Barcelona – España 1977.
- ♦ CALABRESE, Omar. *La era Neobarroca*, 1ª Edición, Ediciones Cátedra, Madrid – España 1989.
- ♦ CURARE, *Noticias*, 2006, www.curarecurare.com
- ♦ DE BELLIS, Silvia, *normas de corrección de textos para publicaciones*, fecha desconocida, http://www.inta.gov.ar/Sanpedro/info/doc/pdf/Normas_correc.pdf.
- ♦ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 1ª Edición, Lumen, Barcelona – España 1964.
- ♦ EL COMERCIO, *Los Curare quieren descolonizar el heavy metal a través del “longo metal”*, Domingo 2 de Mayo del 2004, www.elcomercio.com
- ♦ ESPINOZA, Manuel. *Los Mestizos Ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. 2ª Edición, Edit. Tramsocial, Quito - Ecuador 1995.
- ♦ GARCÍA, Nestor *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*. 1ª Edición, Ediciones CICCUS, Barcelona – España 1999.
- ♦ HOCKETT, Charles. “El puesto del hombre en la naturaleza”. en Alberto Pereira Valarezo *Lingüística para comunicadores*. Datos desconocidos.
- ♦ JÄGER, Siegfried. “Discursos y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos”. en Ruth Wodak. *Método de análisis crítico del discurso*. 1ª Edición, Gedisa editorial. Barcelona – España 2001.
- ♦ LÓPEZ, Javier. “El destierro de la música”. *El Búho: una revista para lectores*, Año V, N°12, Quito, Abril/Mayo/Junio de 2005.
- ♦ LÓPEZ, Javier. "Entre Jazz y Agua Larga". *El Búho: una revista para lectores*. Año IV, N°16/17 Quito, abril- Julio de 2006.
- ♦ MALDONADO, Alberto. “Reflexiones sobre la investigación teórica de la comunicación en América Latina”, en Raúl Fuentes (comp). *Comunicación: campo y Objeto de estudio*. 1ª Edición, ITESO, México 2001.

- ♦ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Deconstrucción de la crítica: nuevos itinerarios de la investigación*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México 2001.
- ♦ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Edit. G. Gili. S.A. México 1987.
- ♦ MORIN, Edgar. *El Método IV. Las ideas: Su hábitat, su vida, su organización*. 1ª Edición, . Cátedra, Madrid - España 1992.
- ♦ MULLO, Juan. *Nuevas Nociones de identidad musical*. Instituto Andino de Artes Populares. Quito, Julio del 2004.
- ♦ PRIETO CASTILLO, Daniel. *Análisis de mensajes*. CIESPAL. Quito, 1988.
- ♦ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario*, 2007, <http://buscon.rae.es>
- ♦ SERRANO, Martín. *Teoría de la comunicación. I. Epistemología y análisis de la referencia*, 2ª. Edición, Cuadernos de la comunicación, Madrid - España 1982.
- ♦ TALENS, Jenard. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. 4ª Edición, Cátedra, Madrid – España 1988.
- ♦ VASSALLO DE LOPES, María, “Reflexiones sobre la investigación teórica de la comunicación en América Latina”, en Raúl Fuentes (comp). *Comunicación: campo y Objeto de estudio*. 1ª Edición, ITESO, México, 2001.
- ♦ WIKIPEDIA, *Lenguaje*, ocho de julio de 2007, http://es.wikipedia.org/wiki/Lenguaje#Lenguaje_visual
- ♦ WIKIPEDIA, *Mestizaje*, 15 de Junio de 2007, <http://es.wikipedia.org/wiki/Mestizaje>

7 ANEXOS

ANEXO I

Cuadro comparativo propuesto por Hockett para confrontar al habla con otros sistemas comunicativos

Cuadro N° 1

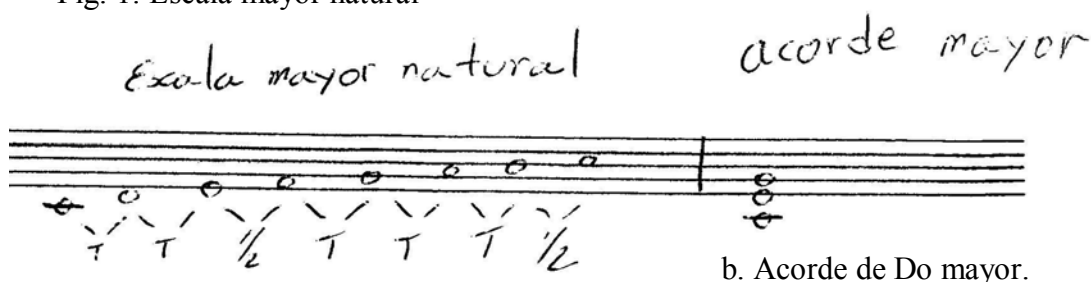
	Abeja	Pez espinoso	Gaviota	Gibón	Lenguaje	Música Instrumental
	danza	comportamiento	alimentación	gntos	sexual	de la cña
vía vocal- no vocal	no	no	no	si	si	auditiva
irradiación	si	si	si	si	si	si
fading rápido	?	?	?	si	si	si
[repetición]						
intercambiabilidad	si	no	no	si	si	?
retroalimentación total	?	no	?	si	si	si
especialización	?	en parte	?	si	si	si
semántica :	si	no	no	si	si	no
(en general)						
arbitrariedad	si	—	—	si	si	—
carácter discreto	no	?	?	si	si	en parte
desplazamiento	si	—	—	no	si	—
	siempre	—	—	a menudo	—	—
dualidad	no	—	—	no	si	—
productividad	si	no	no	no	si	si
tradición	probable- mente no	no?	probable- mente no	?	si	si
prevaricación	no	—	—	no	si	—
reflexividad	no	no	no	no	si	?

ANEXO II

Una escala es una sucesión de sonidos ordenados de una manera determinada, de acuerdo con un patrón interválico. Los sonidos de la música occidental son 12, los cuales están separados entre sí por lo que se conoce como medio tono o semitono. Dos semitonos constituyen un tono entero. Las diferentes escalas y modos de la música occidental están compuestos por sonidos provenientes de estos 12 originales.

La escala más común, por ser la más natural al oído, es la escala mayor de Do, o escala natural. Ésta está compuesta por una sucesión de 7 sonidos en forma cíclica (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si), cuya separación interválica es de tonos enteros entre casi todas sus notas, excepto entre mi y fa, y entre si y do, cuya separación es de un semitono cada una (Fig. 1. a.).

Fig. 1: Escala mayor natural



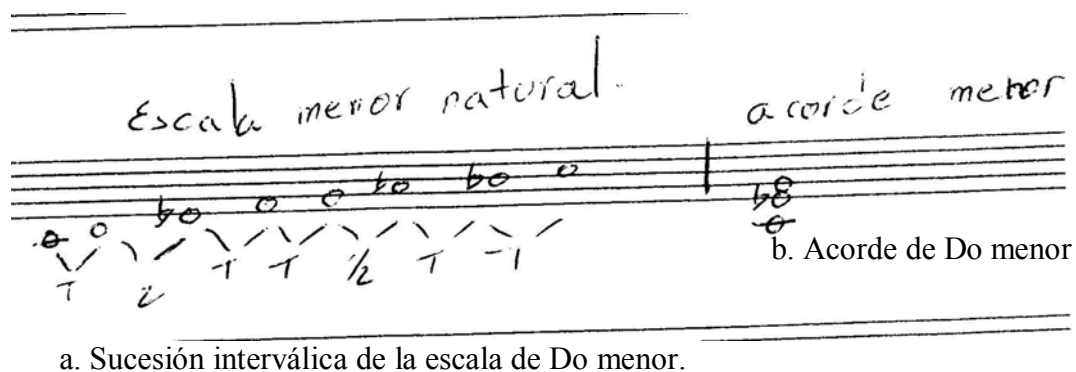
a. Escala mayor ascendente, de Do a Do y su secuencia interválica.

De las escalas se extraen los acordes, que no son más que la simultaneidad de varias notas al momento de sonar. Los acordes más comunes son los que están compuestos por tres notas (triadas) de la escala, las cuales aparecen saltando una nota a partir de la raíz (nota que le da su nombre al acorde). Por ejemplo, en el caso del acorde mayor de Do mayor (Fig. 1. b.), éste está compuesto por las notas Do, Mi y Sol; se ignoran Re y Fa.

Una escala menor tiene una secuencia interválica diferente. En el caso de la escala menor de Do, todas las notas tienen entre sí una distancia de tono entero, excepto Re

y Mib, y Sol y Lab. (el bemol “b”, es el signo que indica que la nota original de la escala natural disminuye en medio tono). De este modo, la escala menor de Do es: Do, Re, Mib, Fa, Sol, Lab, Sib. (Fig 2. a.)

Figura 2. Escala de Do menor



Por tanto, el acorde de Do menor (Fig. 2. b.) está conformado por las notas Do, Mib, y Sol.

La característica de sonoridad mayor o menor está dada por la nota que varía en el acorde; en el caso de Do, por la nota Mi. Si la nota Mi está en estado natural, el acorde (y por tanto la escala) tendrá carácter mayor, existiendo, entre Do y Mi, un intervalo de dos tonos enteros, lo que se conoce como tercera mayor.

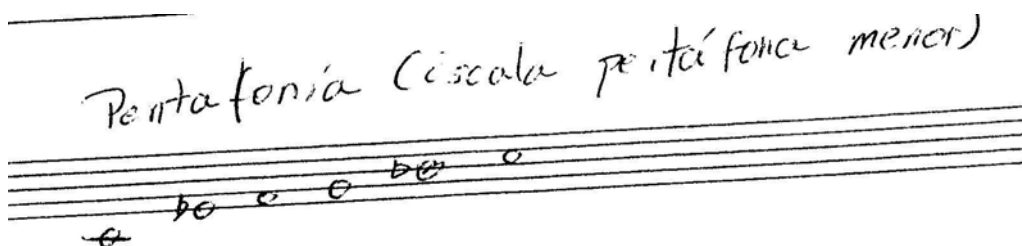
En el caso del acorde de Do menor, la nota Mi se disminuye en medio tono, quedando Mib (mi bemol), siendo la distancia entre Do y Mib de un tono y medio, lo que se conoce como una tercera menor.

En la tradición semántica de occidente, el sonido de tercera mayor denota alegría, mientras que el sonido de tercer menor (al ser más oscuro debido a la disminución de la tercera) denota tristeza.

ANEXO III

La música andina corresponde al sonido de la escala pentáfona menor. Es decir, a una escala construida con tan sólo cinco notas que, al trasladarlos al sistema occidental se asemejarían a: Do, Mib, Fa, Sol, Sib. (Fig. 3). En este caso, los intervalos es de tono y medio entre Do y Mib, y entre Sol y Sib; mientras que entre el resto de las notas hay un tono entero.

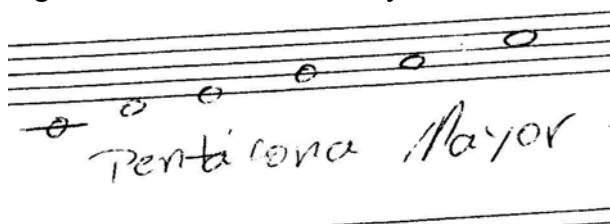
Fig. 3. Escala pentatónica menor que se corresponde con la pentáfona andina.



Es evidente que se llama Pentáfona menor debido al intervalo entre Do y Mib, es decir, la tercera menor. De ahí que mucha de la música andina puede ser interpretada, desde la visión occidental, en tonalidad menor.

Existe otra escala pentáfona, esta mayor, que se corresponde, en cambio, con la sonoridad de los pueblos de extremo oriente. (Fig. 4.)

Fig. 4. Escala Pentatónica mayor.



ANEXO IV

a. Entrevista al investigador, pianista y compositor Daniel Mancero (fragmento)

Dentro del tema de la música como forma de comunicar y entender al mestizaje, es muy importante la investigación musical en este campo. Durante los últimos años, la investigación en el terreno musical ha experimentado un crecimiento bastante amplio debido a la gran explosión de músicos jóvenes interesados en decir cosas distintas a través de la música.

Daniel Mancero es uno de esos jóvenes. Con apenas 24 años, se ha consagrado ya dentro de la escena musical del país como una de las grandes figuras nacionales. Estudió música contemporánea en la Universidad San Francisco de Quito, en donde tuvo como maestros, entre otros, a Ivis Flies y Cristian Mejía, hoy integrantes de “La Grupa”. Además de tocar el piano en el grupo de jazz fusión “Rarefacción” — grupo con el que abrió el concierto de lanzamiento del disco “Radical Acción” de “Curare”—, se ha dedicado a la investigación seria de la música nacional.

De esas inquietudes, por ejemplo, salió el disco “Rarefacción”, en el cual se mezclan elementos de jazz, rock y pop, con elementos nacionales como el albazo.

Como parte del trabajo de investigación que tuve que realizar para un artículo sobre jazz y música mestiza que se publicó en la revista El Búho en el año 2006, conversé con él en una entrevista que, a la postre, me sirvió también como material complementario para el desarrollo del presente trabajo. A continuación el fragmento de la entrevista que sustenta ciertas afirmaciones con respecto a la música, hechas a lo largo de el texto.¹⁰³

¹⁰³ LÓPEZ, Javier. "Entre Jazz y Agua Larga". *El Búho: una revista para lectores*. Año IV, N°16/17 Quito, abril- Julio de 2006.

- **¿Cómo ves el movimiento musical, en general, del Ecuador actual?**

...Ha habido como un salto en el crecimiento. Cuando empecé a interesarme por la música ecuatoriana, para tocarla, había un montón de prejuicios de la gente de mi edad. Ahora, la gente que tiene la edad que yo tenía en ese entonces, ya no tiene prejuicios.

- **¿En qué sentido?**

Siempre ha habido corrientes de modas. Por ejemplo, un roquero no soportaba un popero. Y dentro de este ámbito, la cuestión de la música nacional era vista como música de viejos.

- **¿Sabes cuáles son los géneros de música nacional? ¿conoces su historia?**

Sí, de algunos. El problema mayor aquí es que hay como cuatrocientos géneros registrados. Los estudios que existen no son muy buenos en el sentido de definirlos, y por otro lado, los estudios que son buenos no lo abarcan todo. No hay información, ese es uno de los grandes problemas en ese sentido.

- **¿Qué implica el hablar de música mestiza?**

Más que nada, la mezcla de lo nacional con lo español y lo europea. Por ejemplo, el típico error inicial de la mala concepción de música nacional es decir que el pasillo es ecuatoriano. La acepción de “pasillo” es música europea. El pasillo tal y como lo tocamos es una mezcla de la pentafonía indígena con la forma de pasillo europeo. Si te das cuenta, el pasillo colombiano, es igual pero no tiene los mismos influjos moros que tiene nuestro pasillo, porque los españoles que fueron a Colombia eran menos moros que los que estuvieron en el Ecuador

- **¿Se debe eso, también, a que muchos de los compositores de pasillos eran guayaquileños descendientes de libaneses?**

Claro. Como Safadi. Pero en general, el pasillo, acá, de entrada es música mestiza. Se hizo ecuatoriana, pero viene de afuera, no es que ya existía aquí desde el principio. Entonces el influjo no es tanto por los compositores solamente, sino porque ya vino con influjos moros. Los españoles ya vinieron con esa tendencia a poner florituras árabes al pasillo, y aquí como que se tomó eso y se le aumentó la pentafonía andina.

- **¿El hecho de que músicos académicos o contemporáneos hagan música nacional le resta autenticidad a la música?**

Para nada. Yo creo que algo muy importante es que, de acuerdo con el tiempo en el que transcurre la composición, debe haber una especie de mutación; no es que evolucione sino que cambia. Creo que hay una tendencia a hacer música nacional sin mucha mutación, pero creo que es igual de importante, o tal vez más, que haya eso de tomar lo tradicional y llevarlo a otra cosa. Y eso tiene que ver con el tema del mestizaje: más mestizaje sobre el mestizaje. Si se compusiera tal como es, se perdería la magia de componer, no habría creación.

ANEXO V

Logotipo de Curare, analizado en el capítulo cuatro.



ANEXO VI

Portada del disco “La Grupa”, analizado en el capítulo cuatro.

